



# Horizontes de la **hipótesis tensiva**

「**Claude Zilberberg**」

Traducción: **Desiderio Blanco**



## Horizontes de la hipótesis tensiva

---

*Claude Zilberberg*



# Horizontes de la hipótesis tensiva

「 Claude Zilberberg 」

Traducción: Desiderio Blanco



FONDO EDITORIAL

---



Colección Biblioteca Universidad de Lima

*Horizontes de la hipótesis tensiva*

Primera edición digital: abril, 2019

- © De los originales en francés: Claude Zilberberg
- © Selección de textos: Claude Zilberberg y Desiderio Blanco
- © De la traducción: Desiderio Blanco
- © De esta edición:

Universidad de Lima

Fondo Editorial

Av. Javier Prado Este 4600,

Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33

Apartado postal 852, Lima 100, Perú

Teléfono: 437-6767, anexo 30131

fondoeditorial@ulima.edu.pe

www.ulima.edu.pe

Diseño, edición y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Versión *e-book* 2019

Digitalizado y distribuido por Saxo.com Perú S. A. C.

<https://yopublico.saxo.com/>

Teléfono: 51-1-221-9998

Avenida Dos de Mayo 534, Of. 404, Miraflores

Lima - Perú

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN 978-9972-45-483-7

# Índice

<b>PROJET DE PRÉFACE</b>	13
<b>PROYECTO DE PREFACIO</b>	15
<b>PRIMERA PARTE. ENSAYOS SEMIÓTICOS</b>	19
I Los cuatro resortes semióticos del valor	21
1. La intersección	21
2. La resolución operativa de las magnitudes	23
3. La alternancia elemental	24
4. La pertinencia esquemática de la concesión	26
5. Final	27
II Saludo al evento	29
1. Reparto de la veridicción	29
2. Del evento al modo	31
3. Los modos de eficiencia	32
4. Los modos de existencia	38
5. Los modos de junción	40
6. Estructura del evento	41
7. Final	43
III Alcances del <i>tempo</i>	47
1. El plano del contenido	47

1.1	El campo de presencia	47
1.2	El evento	48
2.	El plano de la expresión	50
2.1	Las prácticas literarias	50
3.	Las prácticas visuales	52
3.1	La fotografía	52
3.2	La pintura	53
4.	La práctica musical	55
5.	A modo de conclusión	55
IV	Elogio de la concesión	57
1.	Inflexiones macrosintácticas	57
1.1	Ajuste de lo sensible y de lo inteligible	58
1.2	Rehabilitación de la temporalidad	59
1.3	La sintaxis temporal	61
2.	Inflexiones microsintácticas	64
2.1	La sintaxis intensiva	64
2.2	Reciprocidad del sistema y del proceso	74
2.3	Dignidad de la concesión	79
3.	Final	83
V	Umbrales, límites, valores	85
1.	De la proxémica a la profundidad	86
2.	Pregnancia del aspecto	87
2.1	Aproximación lingüística al aspecto	87
2.2	Aproximación semiótica al aspecto	89
3.	La textura prosódica del objeto	93
3.1	Prosodia y seducción	94
3.2	Prosodia y cocina	96
4.	La dinámica aspectual	96
4.1	La dimensión aporética del sentido	97



4.2	Variaciones aspectuales y afectos	98
4.3	Tensiones aspectuales e interpretación	102
5.	Para terminar	104
VI	Estructura tensiva de la responsabilidad	105
1.	La base semiótica de la responsabilidad	105
1.1	El aparato semiótico de la responsabilidad	106
1.2	La consecuencia como problema	111
2.	Fisonomía del desastre	113
2.1	Centralidad del desastre	113
2.2	La posición de Voltaire en <i>Zadig</i>	114
3.	Desarrollo de la responsabilidad	117
3.1	Responsabilidad y modos de eficiencia	118
3.2	El juicio ético	119
3.3	Grandeza y miseria de la responsabilidad	129
4.	Final	132
	<b>INTERMEDIO</b>	137
I	Poética de la imagen, según Gaston Bachelard	139
1.	Demandas epistemológicas	139
2.	Los modos semióticos	140
3.	El valor	144
4.	Las subvalencias	145
5.	Foremas e incrementos	147
6.	Los estilos sintácticos	149
7.	Final	149
II	Arquitectura, música y lenguaje en <i>Eupalinos</i> , de Paul Valéry	151
1.	Cuestiones previas	151
2.	Acercamientos a la problemática	154
3.	Una «divina analogía»	156

3.1	La isotopía musical	157
3.2	Edificación del sujeto	157
3.3	La construcción del objeto	165
3.4	El momento estético	170
4.	De las formas al lenguaje	173
4.1	Relanzamiento figural	173
4.2	Malas razones	176
4.3	De la forma generada a la palabra generadora	178
5.	Disensión entre el construir y el formar	183
6.	Para terminar	186
	<b>SEGUNDA PARTE. ANÁLISIS TENSIVOS</b>	189
I	Retorno a «Buen pensamiento matinal», de Arthur Rimbaud	191
1.	Ensayo de lectura de Rimbaud	191
1.1	Establecimiento del texto	193
1.2	Segmentación del texto	193
1.3	Análisis de la primera secuencia	194
1.4	Análisis de la segunda secuencia	199
1.5	Análisis de la tercera secuencia	204
1.6	Esquema narrativo	207
1.7	Conclusión	208
2.	Relectura de «Buen pensamiento matinal», de Rimbaud	211
2.1	La segmentación	212
2.2	El método	213
2.3	La primera estrofa	215
2.4	La segunda estrofa	220
2.5	La tercera estrofa	228
2.6	La cuarta estrofa	243

2.7	La quinta estrofa	247
2.8	Para concluir	252
II	«Los conquistadores», de José María de Heredia	259
1.	Los modos semióticos	260
2.	Los valores	262
3.	Las valencias	266
3.1	El <i>tempo</i>	266
3.2	La tonicidad	267
3.3	La temporalidad	268
3.4	La espacialidad	269
4.	Del acuerdo al desacuerdo	269
5.	Consideraciones finales	271
6.	Para terminar	273
III	Nostalgia del país natal, según Joachim du Bellay	275
1.	La poética	277
2.	La constitución del actante	279
3.	Los valores	284
IV	Otra interpretación de «Los gatos», de Charles Baudelaire	289
1.	Los valores	291
2.	Formulación de la hipótesis	292
3.	La conversión	293
4.	Configuración del campo de presencia	299
5.	Para terminar	301
V	Pequeña semiótica de la languidez	303
1.	El ataque	304
2.	Pequeña semiótica de la suavidad	305
3.	Actantes en divergencia	306
4.	De la sacudida a la euritmia	308

5.	Para terminar	310
VI	La avaricia como forma de vida	313
1.	El proyecto	313
2.	Los modos semióticos	315
3.	Los estilos sintácticos	316
3.1	La sintaxis intensiva de los aumentos y de las disminuciones	317
3.2	La sintaxis extensiva de las selecciones y de las mezclas	319
3.3	La sintaxis juntiva de las implicaciones y de las concesiones	320
4.	El teorema de La Bertellièrre	322
5.	El esquema existencial de la avaricia	324
6.	La sublimación del oro	329
VII	El jardín como forma de vida	331
1.	El paradigma del jardín	332
2.	Facticidad de la naturaleza en el jardín de Julia	334
2.1	La dimensión de la «sensibilidad»	334
2.2	La dimensión de la «inteligencia»	336
3.	Para terminar	350
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	353
	<b>ÍNDICE DE NOCIONES Y TEMAS</b>	363

# Projet de préface

Attentif à toutes les suggestions, Greimas surprit son auditoire en déclarant sans préparation: «Il faut sortir de Propp». La raison de cette exhortation? La narrativité dérivée de Propp devenait manifestement un poncif, et il convenait de prendre distance.

Une première tentative consista à faire appel à l'esthésie, mais le compte n'y était pas. L'esthésie n'a pas donné lieu à une conceptualisation comparable à celle qui a découlé de la narrativité proppienne.

C'est à partir de cet arrière-plan que nous proposons l'hypothèse tensive. Quel est le mérite de ce recours? La forme de l'hypothèse tensive tient au fait qu'elle se présente comme une grandeur flagrante, ininterrompue et qu'elle place l'événement dans la dépendance du mode d'efficience. Une grandeur semble en mesure d'ordonner, de coordonner le champ sémantique de la discursivité. Cette grandeur, c'est l'événement que le dictionnaire déchiffre en ces termes: «Ce qui arrive et qui a de l'importance pour l'homme».

Il suffit de placer cette définition en regard des définitions des modes sémiotiques pour se rendre compte que l'événement est le syncrétisme apparemment résoluble. De là l'omniprésence de l'événement: que vaudrait un monde sans événements? Les modes sémiotiques fournissent la transition entre les volets intensif et extensif.

Claude Zilberberg  
(2014)



# Proyecto de prefacio

Atento como siempre a todas las sugerencias, Greimas sorprendió un buen día al auditorio de su seminario al declarar sin preparación alguna: «Es necesario salir de Propp». ¿La razón de tal exhortación? La narratividad derivada de Propp se había convertido manifiestamente en algo trivial, en un lugar común, y era ya conveniente tomar distancia.

Una primera tentativa consistió en apelar a la *estesia*, pero la ventaja terminaba ahí. La estesis no dio lugar a una conceptualización comparable a la que se derivó de la narratividad proppiana. A partir de ese trasfondo, sin embargo, hemos propuesto la *hipótesis tensiva*. ¿Cuál es el mérito de este recurso? La forma de la hipótesis tensiva se debe al hecho de que [la magnitud que entra en el campo de presencia] se presenta como una magnitud flagrante, [es decir, en el mismo instante en que se produce], ininterrumpida, y que instala el evento\* en la dependencia del *modo de eficiencia*. Una magnitud parece que es capaz de ordenar, de coordinar el campo semántico de la discursividad. Dicha magnitud es el acontecimiento, que el diccionario descifra en los siguientes términos: «Lo que acontece y tiene importancia para el hombre» (*Petit-Robert*).

Basta con poner esta definición frente a las definiciones de los *modos semióticos* para darse cuenta de que el acontecimiento es un sincretismo aparentemente resoluble. De ahí la omnipresencia del acontecimiento: ¿qué valdría un mundo sin acontecimientos? Los modos semióticos proporcionan la transición entre los aspectos intensivos y extensivos (Zilberberg, 2015a).

Claude Zilberberg  
(2014)

---

\* El *DRAE* define así el evento: «Acontecimiento, eventualidad, hecho imprevisto o que puede acontecer» [NdT].

El agravamiento de la enfermedad que padece Claude Zilberberg le impide desarrollar en extensión el anterior «proyecto» que me envió cuando todavía podía hacerlo. Claude aprobó los textos por mí elegidos y traducidos, y él mismo propuso el título del libro.

Por mi parte, me permito añadir dos indicaciones:

1. En cuanto a la traducción de la palabra *événement*, he seguido siempre el mismo método: cuando el término es usado por Zilberberg como parte del metalenguaje dentro de su teoría de la *hipótesis tensiva*, lo he traducido por la palabra *evento*, por la sencilla razón de que el *DRAE* lo define de la manera siguiente: «Acaecimiento. Eventualidad, *hecho imprevisto*, o que puede acaecer». El rasgo por mí subrayado es el que mejor define, según Zilberberg, el evento, pero no es registrado por la Academia de la Lengua ni para *acontecimiento*, ni para *suceso*, ni para *acaecimiento*. ¿Por qué ahora he traducido *événement* por *evento*, primero; por *acontecimiento*, después? Sencillamente porque el cotexto nos indica que el término en cuestión se usa, unas veces como «metalenguaje», y otras como término del lenguaje ordinario, referido a todo lo que acontece o puede acontecer, sea imprevisto o no, inesperado o no.
2. Entre los análisis incluidos en este libro, hay tres que merecen una atención especial porque ofrecen dos acercamientos diferentes a un mismo texto.
  - a. El primero es del mismo Zilberberg y se titula «Retorno a “Buen pensamiento matinal”, de Arthur Rimbaud». El primer acercamiento lo publicó en 1971, en una obra colectiva dirigida por Greimas con el título de *Essais de sémiotique poétique*; el segundo apareció en *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 107-108, en el 2006, o sea, con una distancia de 35 años entre ambos análisis del mismo poema. Eso contiene varias enseñanzas. En primer lugar, esa experiencia nos habla de la evolución de la semiótica como disciplina científica; de su evolución y enriquecimiento tanto en el aspecto teórico como metodológico. En segundo lugar, muestra la eficiencia de la aplicación de ambos niveles de la hipótesis tensiva al análisis de un mismo texto. Creemos que esa experiencia es altamente ilustrativa tanto de las diferentes maneras que tiene el investigador o el analista para enfrentar el estudio de un discurso cualquiera, como de la evolución que en esos treinta años ha experimentado la semiótica.



- b. El segundo es un acercamiento *tensivo* a un soneto famoso de Charles Baudelaire titulado «Los gatos», analizado por primera vez desde una perspectiva estructuralista por Jakobson y Lévi-Strauss en 1962. En este caso, Zilberberg vuelve sobre un poema analizado por dos distinguidos autores, con la indicación de que se trata de «otra interpretación» *en sentido musical*, interpretación que no pretende anular ninguna de las anteriores ni de las posteriores, sino que, como la «interpretación» de un director de orquesta, se coloca al lado de otras interpretaciones posibles. Lo único que nos queda es compararlas: a unos les gustarán más unas y a otros, otras. Eso es todo. Por nuestra parte, queremos añadir la observación de que el análisis de Jakobson y Lévi-Strauss carga el acento sobre las estructuras fonológicas más que sobre la organización del sentido. Eso era lo dominante en el Círculo de Praga por aquellos años.
- c. El tercero es el análisis de la «avaricia» como «pasión» que figura en el libro *Semiótica de las pasiones*, firmado por Greimas y Fontanille, estudio que comprende todo el capítulo 2 de la obra, y que se debe principalmente a Fontanille, razón por la cual Zilberberg le dedica amicalmente a él su acercamiento formalmente tensivo.

En los tres casos, sería muy provechoso para los lectores de esos textos, los más antiguos y los más modernos, releer con atención los tres pares de análisis.

Por el momento, no tengo nada más que añadir, si no es lamentar que Claude Zilberberg no haya podido desarrollar el proyecto de prefacio para este libro, que no tiene edición, como libro, en francés.

Desiderio Blanco



**P**PRIMERA PARTE  
Ensayos semióticos



# Los cuatro resortes semióticos del valor

[...] *el lazo que se establece entre las cosas preexiste,  
en ese dominio, a las cosas mismas,  
y sirve para determinarlas.*

Saussure<sup>1</sup>

El concepto de valor no deja de ser embarazoso por dos motivos al menos. En primer lugar, es requerido por gran número de disciplinas y de prácticas: valores morales, sociales, estéticos, pictóricos, musicales, algebraicos, financieros... En segundo lugar, en el dominio lingüístico y semiótico, el concepto de valor es a su vez atraído por una familia importante de términos, pues, según Saussure (2002): «Nosotros no establecemos ninguna diferencia seria entre los términos de *valor*, *sentido*, *significación*, *función* o *empleo de una forma*; estos términos son sinónimos» (p. 66). La divergencia en el primer caso, la convergencia en el segundo indican los límites de este estudio. Nosotros no aspiramos a elaborar una teoría general del valor; nos proponemos solamente mencionar las propiedades semánticas del concepto de valor, que la hipótesis tensiva está en capacidad de discernir.

## 1. LA INTERSECCIÓN

En los discursos, la complejidad es frecuentemente invocada: ¿qué es lo que no es complejo? Pero la frecuencia de empleo deja un saldo de imprecisión y de ambigüedad. Para el habla corriente, *complejo* significa la mayoría de las veces «complicado»; el *Petit-Robert* lo define así: «Que contiene numerosos elementos difíciles de analizar». El lexema *complejo* insiste sobre la pluralidad y la heterogeneidad, «que contiene, reúne varios elementos diferentes». Para la semiótica greimasiana, el término *complejo* pertenece a las estructuras elementales de la significación: reúne los contrarios [s<sub>1</sub>] y [s<sub>2</sub>]. La semiótica en su conjunto ha ignorado

---

1 Citado por Benveniste, 1974, p. 41.

este término que, por lo demás, cumple un gran papel en el pensamiento mítico (Mauss, Cassirer), el cual supera fácilmente la contrariedad.

Por lo que atañe a la lingüística y a la semiología, el motivo de la complejidad proviene del mismo Saussure (1974): «La lengua, por decirlo así, es un álgebra que no tendría más que términos complejos» (p. 205). Conviene añadir de inmediato que el término *complejo* está puesto en concurrencia: (i) con el de *oposición*: «[...] unidad y hecho de gramática no son más que nombres diferentes para designar aspectos diversos de un mismo hecho general: el juego de las oposiciones lingüísticas» (p. 205); (ii) con el de *diferencia*: «unidad y hecho de gramática no se confundirían si los signos lingüísticos estuvieran constituidos por otra cosa que no fueran diferencias» (p. 206); (iii) después de catálisis, con el término de *relatividad*:

[...] solo existen estas diferencias, y [...] por eso mismo, todo objeto por el que se interesa la ciencia del lenguaje es precipitado en una esfera de relatividad, la cual escapa por completo y gravemente de lo que se entiende de ordinario por «relatividad» de los hechos. (Saussure, 2002, p. 66)

La expresión operativa de esa determinación se encuentra en el pasaje siguiente: «Pero siendo la lengua lo que es, desde cualquier lado que se la aborde, no se encontrará en ella nada simple; por todas partes y siempre, ese mismo equilibrio complejo de términos que se condicionan recíprocamente» (pp. 168-169). Saussure apela constantemente a la estructura, puesto que el término que sintetiza el enunciado analítico: «equilibrio complejo de términos que se condicionan recíprocamente», no es otro sino el de *estructura*, el cual en la pluma de Hjelmslev (1972) se convertirá en «una entidad autónoma de dependencias internas» o, en una palabra, una estructura (p. 27).

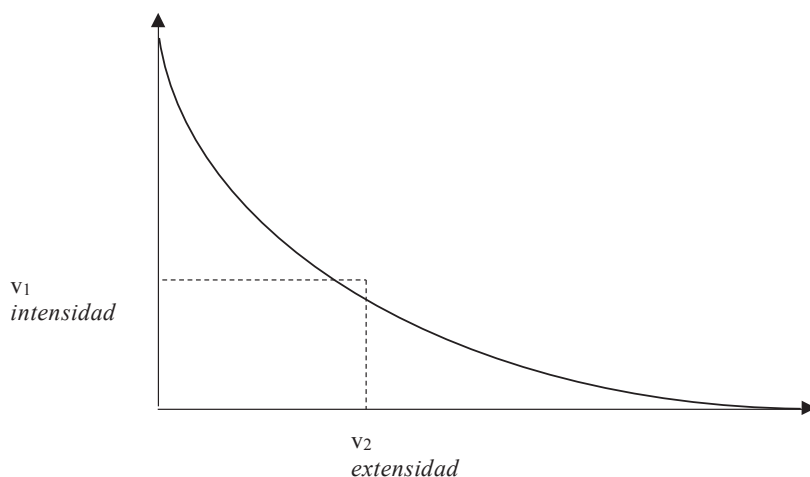
Si la interdependencia define la estructura, ¿cuál es el garante de la interdependencia? El capítulo noveno de los *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (Hjelmslev, 1971b) ofrece la respuesta:

Los «objetos» del realismo ingenuo se reducen entonces a puntos de intersección de esos haces de relaciones, lo cual quiere decir que solo ellos permiten hacer una descripción de los objetos, que no pueden ser científicamente definidos y descritos más que de esa manera. (pp. 40-41)

Sobre el modelo de la intersección de la categoría del verbo y de la categoría del nombre en las lenguas indoeuropeas (Cassirer, 1998, t. 1, cap. III, IV, § 3), consideramos el espacio tensivo como el lugar de intersección de la intensidad como suma de los estados de alma y de la extensidad como suma de los estados de cosas, dualidad que tomamos a su vez del subtítulo de *Semiótica de las pasiones* (Greimas y Fontanille, 1994)\*. A fin de designar el resultado de la intersección de la intensidad y de la extensidad, proponemos el término *tensividad*<sup>2</sup>, que vale como antecedente imaginario que el análisis viene a resolver al proyectar en el enunciado magnitudes «que se condicionan recíprocamente».

## 2. LA RESOLUCIÓN OPERATIVA DE LAS MAGNITUDES

La aproximación semiótica a la definición presenta dos características. En primer lugar, desde la perspectiva hjelmsleviana, la definición se presenta a sí misma como división; en segundo lugar, la definición participa de un «sistema de definiciones», que pretende, en lo posible, reducir el número de axiomas. La hipótesis tensiva no contradice esa opción, y planteamos que el recurso al espacio tensivo permite «ver» la dependencia organizadora. Sea el esquema decadente simplificado:



\* El título completo es *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de alma* [NdT].

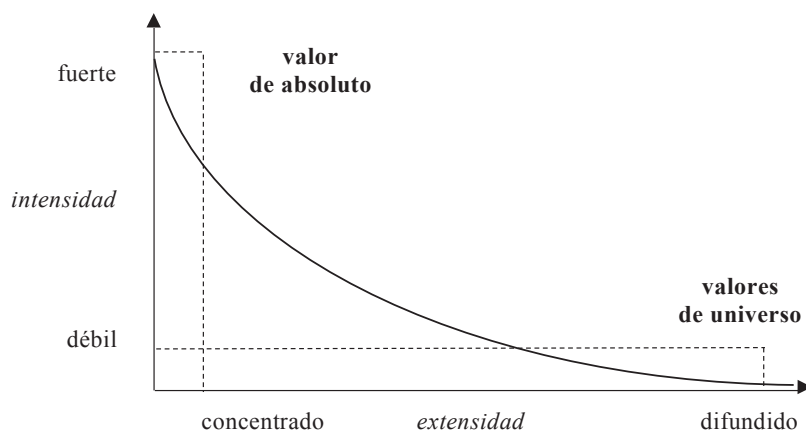
2 Estas proposiciones están calcadas de la terminología hjelmsleviana, la cual distingue entre exponentes extensos y exponentes intensos, los primeros más bien verbales, los segundos más bien nominales (Hjelmslev, 1978, pp. 155 y ss.).

El valor  $V$  tiene por definientes la dualidad de las valencias  $v_1$  y  $v_2$ , que son las proyecciones respectivas de  $V$  sobre las dimensiones de la intensidad y de la extensidad. Pero, en ese estado, el esquema deja escapar la relación de la dependencia propia de la estructura. La hipótesis tensiva cree que puede superar esa dificultad postulando que el *producto* de  $v_1$  por  $v_2$  obedece a un estructurante *principio de constancia*:  $k \approx v_1 \times v_2$ . Por continuidad,  $v_1$  se vuelve posiblemente en el *cociente* de  $k$  por  $v_2$ , y, en ese caso,  $k$  se convierte en un dividendo. Esta sobredeterminación de la significación por las operaciones elementales de la aritmética esclarece la participación de los valores: en el caso del valor de absoluto, el divisor es uno (1) y la foria, indivisible; mientras que en el caso del valor de universo, el divisor es posiblemente lo infinito ( $\infty$ ), lo que aminora otro tanto el número del cociente. Entreveamos el antecedente de la exigencia de la *determinación* que constituye todo el costo de la noción de estructura. Desde el punto de vista epistemológico, conviene recibir los datos de la percepción como otras tantas cuestiones: «Se trata de encontrar la construcción (oculta) que identifica un mecanismo de producción con una percepción dada» (Valéry, 1973, p. 1283). Este bosquejo de tratamiento del valor permite comprender cómo un percepto y un concepto «comunican» el uno con el otro. La hipótesis del principio de constancia es un punto de vista inédito sobre la complejidad, que ha sido el objeto del primer punto.

### 3. LA ALTERNANCIA ELEMENTAL

En este estadio, el análisis en busca de dependencias distingue entre valencias intensivas y valencias extensivas. La intensidad controla la tensión entre /fuerte/ y /débil/, mientras que la extensidad toma a su cargo la tensión entre /concentrado/ y /difundido/. Entre las combinaciones posibles, la hipótesis tensiva retiene dos parejas prioritarias: [intenso + concentrado] y [débil + difundido], que son los términos polares de un arco esquemático. La combinación [intenso + concentrado] la aceptamos como un *valor de absoluto*, y la combinación [débil + difundido], como un *valor de universo*. Esta partición define la estructura del campo de presencia. El diagrama que sigue manifiesta el lugar que cada uno de esos valores ocupa en el espacio tensivo.



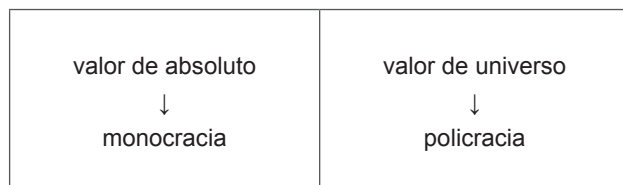


Los términos que retenemos pertenecen a un grupo que es definido por la *energía* que encierra: «Lo sincrónico es una actividad, una *ενέργεια*. La sincronía es la teoría de los procedimientos lingüísticos. La *δύναμις* es el principio más elemental del lenguaje; de él nada escapa, cualquiera que sea el punto de vista adoptado» (Hjelmslev, 1976, p. 56). Cada uno de esos valores obedece así a una lógica interna que, por supuesto, es formulada *a posteriori*: la /fuerza/ presupone la /concentración/; en cambio, la /debilidad/ presupone la /difusión/, la /dispersión/.

Concentrando la foria sobre una sola magnitud, el valor de absoluto es *exclusivo*, mientras que repartiendo la foria sobre un número variable de magnitudes, el valor de universo es *distributivo*. Si el valor de absoluto anda a la búsqueda de lo *único*, el valor de universo busca lo *universal*. Aunque pertenecen al mismo sistema, cada valor puede constituir un punto de vista: el valor de universo reprochará al valor de absoluto su arbitrariedad, y este reprochará a aquel su aceptación de la mediocridad.

No se puede evitar la pregunta: ¿cuál es el alcance de este modelo? Sobre este punto, la semiótica greimasiana hace tiempo que asignó a la narratividad un alcance de universalidad, que Propp (1981) no había considerado, pues escribía: «Pero las cosas se complican por el hecho de que la claridad, en la estructura de los cuentos, solo es tal para los campesinos, y aun para unos campesinos poco tocados por la civilización». En ese sentido, el esbozo de tipología de los valores que proponemos parece que conviene al análisis político de nuestro tiempo, dado que ella trata de desenmarañar la organización de los poderes.

La concentración de los poderes confía los tres poderes a un solo sujeto, régimen que merece la denominación de *monocracia*. Los pensadores del siglo XVIII hablaban de despotismo, los del siglo XX se han visto confrontados con la dictadura o con el totalitarismo. La distribución de la foria corresponde a la *policracia*. Los antiguos hablaban de república; los modernos, de democracia:



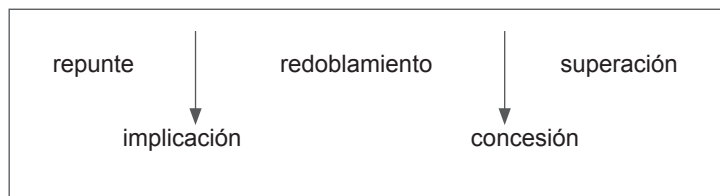
Tocamos aquí la cuestión de la adecuación, de la aplicabilidad y, más prosaicamente, de la *actualidad*. En cuanto forma de vida, el modelo proppiano<sup>3</sup> es inactual. Inversamente, ante la cuestión trágica del totalitarismo, nuestra actualidad nos invita a superar el doble inconveniente de tener que pensar estructuras sin vivencias y vivencias sin estructura.

#### 4. LA PERTINENCIA ESQUEMÁTICA DE LA CONCESIÓN

A partir del diagrama presentado anteriormente, la búsqueda del sentido puede ser aprehendida como la travesía de un paradigma (Zilberberg, 2015b, pp. 109-145). Esta búsqueda se expresa por el paso de un valor de absoluto a un valor de universo. La condición requerida es doble: paso de /fuerte/ a /débil/; luego, paso de /concentrado/ a /difundido/. Hemos propuesto en otra parte (Zilberberg, 2006, pp. 93-102) esquematizar esos recorridos decadentes según la [atenuación → aminoración], pero si la aminoración se realiza, ¿el proceso queda con eso agotado? Aquí, la *concesión* hace oír su voz: la aspectualidad que acabamos de tener en cuenta es una aspectualidad intrasecuencial, que el despliegue de la concesión viene a virtualizar instalando un posible más allá de la secuencia expresada: *a pesar de que* la tarea por cumplir haya terminado, yo la llevo más adelante. El esquema *implicativo* a dos

3 Véase la entrada «Esquema narrativo» en *Semiótica 1* (Greimas y Courtés, 1982).

tiempos: [atenuación → aminoración] deja lugar a un esquema *concesivo* de tres tiempos [repunte → redoblamiento → superación]. Así:



La manifestación de la concesión tiene algo de heroico, que Fontanier (1968) ha captado muy bien a propósito del paradojismo, al que describe en estos términos:

El *paradojismo*, que viene a ser lo que se llama comúnmente *alianza de palabras*, es un artificio de lenguaje por el cual ideas y palabras, ordinariamente opuestas y contradictorias entre sí, se encuentran aproximadas y combinadas de manera que, dando la impresión de que se combaten y se excluyen recíprocamente, golpean la inteligencia con el más sorprendente acuerdo, y producen el sentido más verdadero, como el más profundo y el más enérgico. (p. 137)

Como se ve, la concesión se halla en la base del *asombro*, de la *sorpresa*, desde el punto de vista subjetal; y del *evento* (Zilberberg, 2008)\*, desde el punto de vista objetal. Que la figura del evento se encuentra colocada en el más alto puesto de la jerarquía tensiva lo confirma con fuerza este juicio de Arendt (2004): «No son las ideas, sino los eventos los que cambian el mundo» (p. 343). El evento, pues, confirma el valor.

## 5. FINAL

Nos gustaría, para terminar, insistir en los puntos siguientes. (i) El estructuralismo francés ha puesto el acento en la oposición, pero, a consecuencia de un malentendido inadvertido, esta ha sido pensada como disjuntiva, mientras que la oposición conjunta magnitudes que sin su intervención seguirían siendo extrañas la una a la otra: «En la lengua, todo se reduce a diferencias, pero todo también se

\* Una versión de Zilberberg (2008) se encuentra en este libro, en el segundo ensayo semiótico «Saludo al evento» [NdT].

reduce a agrupamientos» (Saussure, 1974, p. 215). En este sentido, nosotros instalamos la intersección como una de las condiciones de la estructuración. (ii) La resolución operativa de las magnitudes prolonga el punto precedente. Sobre el modelo de la sílaba propuesto por Saussure y seguido por Hjelmslev, se trata de elaborar un modelo propio para la unidad examinada. El modelo de la sílaba es distinto del modelo fonológico adoptado por el estructuralismo francés (Lévi-Strauss, Greimas). El modelo silábico apela a las categorías de consonante, de vocal, de sonante, y para Saussure, en los *Principios de fonología*, a las categorías de «implosión» y de «explosión». Autorizados por ese precedente, recurrimos a las nociones de «producto», de «cociente» y de «dividendo» para calificar las magnitudes semánticas. (iii) Tratándose de la alternancia elemental, el dilema se encuentra entre la trascendencia y la inmanencia: ¿de quién es deudora la teoría? El marxismo y el psicoanálisis se presentan abiertamente como teorías trascendentes, en la acepción epistemológica del término. Para el marxismo, el valor tiene un referente: el trabajo. A partir de ese valor-trabajo, la lucha de clases regula el reparto de la plusvalía con ventaja para unos y desventaja para otros. Para el psicoanálisis, el referente es el inconsciente, con su dispositivo actancial particular, que transforma a la madre y al padre del infante, respectivamente, en objeto de deseo y en obstáculo para el deseo. Para la hipótesis tensiva, no existe antecedente singular de ese orden. Son las condiciones mismas de la enunciación, a saber, la tensión [fuerte vs. débil] para la intensidad, y la tensión [concentrado vs. difundido] para la extensidad, las que se encuentran en la base misma de la dualidad entre los valores de absoluto y los valores de universo. Dejando de ser circunstancias, las condiciones se convierten en obreras que concurren a la producción de la significación. (iv) La concesión es un capítulo de una problemática más vasta: la dinámica del discurso. La lingüística confía al verbo y a las categorías que le están asociadas el cuidado de organizar esa dinámica. Preocupada por el discurso, la hipótesis tensiva se interesa por una magnitud desdeñada, el *evento*, pues es la que verdaderamente dinamiza el discurso. Con este antecedente, el evento no es pensable sin un «sobreenir» y este sobreenir mismo presupone la concesión.

(Junio, 2012)

## II

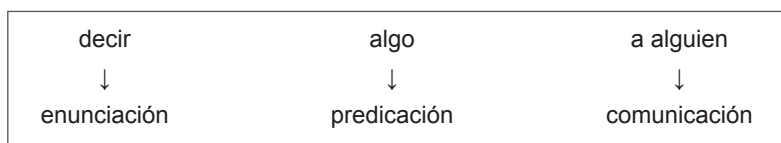
# Saludo al evento\*

*Cada cosa que ves es un acontecimiento y  
cada idea, un acontecimiento, y tú mismo,  
que te percibes por acontecimientos (y que  
eres un acontecimiento en este instante),  
eres también capacidad de acontecimientos,  
y ella misma es uno de ellos.*

Valéry

## 1. REPARTO DE LA VERIDICCIÓN

La problemática de la veridicción, tal como se infiere de la presentación que se hace en *Semiótica 1* (Greimas y Courtés, 1982), es, por tomar una expresión de Hjelmslev (1971a), un «resultado definitivo» (p. 11)\*\*, aunque susceptible de ser tomado a cargo por un «punto de vista nuevo». Si consideramos la estructura mínima del *decir*: *decir es decir algo a alguien*, los momentos de esa estructura reciben las denominaciones cómodas siguientes:



Las modalidades veridictorias han privilegiado la comunicación en detrimento de la predicción, como lo muestra la elección de los términos utilizados para calificar las deixis: «secreto» y «mentira». A

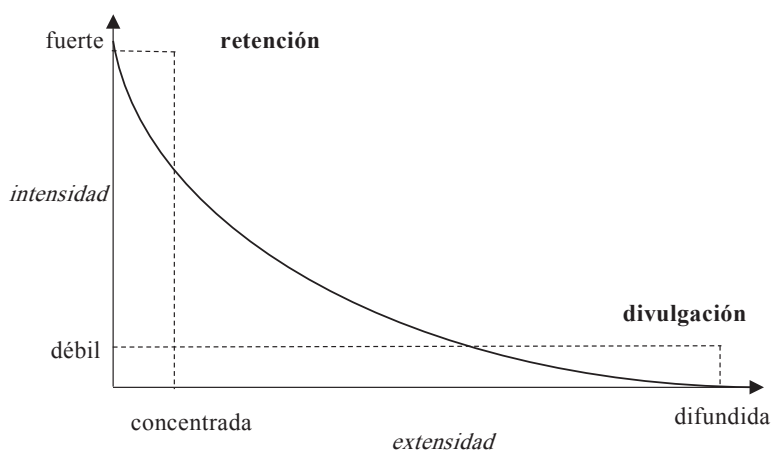
---

\* Hemos elegido el término *evento* para traducir *événement* por la sencilla razón de que el *DRAE*, de los tres vocablos que ofrece: *acontecimiento*, *suceso*, *evento*, solo atribuye los rasgos de «súbito» e «imprevisto» a *evento* [NdT].

\*\* La cita completa es la siguiente: «En el dominio científico, es lícito hablar de resultados definitivos, pero no lo es tanto hablar de puntos de vista definitivos» [NdT].

nosotros nos gustaría atenernos brevemente a esta magnitud: «algo», examinándola desde el punto de vista del *valor*: ¿qué es lo que merece, qué es lo que *vale* la pena ser dicho, ya sea que ese decir se dirija a otro o a uno mismo?, ¿qué es ese «qué», que en el corazón de «algo» reclama irresistiblemente el decir, el hacer-saber? ¿En virtud de qué condiciones soy llevado a pensar que otro me agradecerá, a fin de cuentas, que le comunique ese «algo» a cambio de ese *quantum* de atención que me concede?<sup>1</sup>.

Como puede verse ya, nos orientamos en una dirección totalmente contraria a la que sostienen las modalidades veridictorias: estas últimas se adecúan a una retórica de la *retención* para la cual la preservación del secreto por el recurso a la mentira es la regla, mientras que nuestra problemática es exactamente inversa, la de la *divulgación*. *Divulgar* es definido por el diccionario como «poner algo en conocimiento del público» [del vulgo]. En tal sentido, nos inclinamos hacia la estructura tensiva canónica que ve en el contenido la intersección de la intensidad y de la extensidad. En el caso de una semiótica de la retención, la conservación de la intensidad, aquí la del secreto, exige su concentración en la medida en que su divulgación es pensada como dispersión y pérdida; la divulgación es, en ese caso, negadora.



1 Simplificamos la problemática que consiste para el enunciatario en una negociación cerrada entre las satisfacciones que recibe su curiosidad y los esfuerzos de atención cada vez más costosos a los que consiente.

Pero si la pertinencia o, lo que es lo mismo, la *acentuación* se desvía de la intensidad a la extensidad, en una palabra, si la divulgación se convierte en «algo bueno», asistimos a una inversión del valor: la divulgación del contenido valioso es significada y aprobada como *reparto* altruista, empático, mientras que la confiscación del secreto es ahora moralizada y reprobada. Sea la estructura siguiente:

definidos → definientes ↓	retención ↓	divulgación ↓
intensidad →	indivisible tendencial	divisible
extensidad →	personal	pública

Así, proyectando la estructura tensiva elemental del decir, accedemos a los estilos<sup>2</sup> enunciativos de la retención y de la divulgación: según el estilo *retensivo*, es la intensidad, más exactamente el evitamiento de su decadencia, la que es pertinente. En cambio, para el estilo *divulgante*, es la extensidad, cuya expansión es favorecida actualmente por la instantaneidad y por la gratuidad de la información, la cual retiene el «acento de sentido».

2. DEL EVENTO AL MODO

Nos gustaría ahora, al lado del concepto de *modalidad*, cuya eficacia se ha probado, no ya introducir, sino ampliar la noción de *modo*, que ya se utiliza en lingüística y en semiótica: en semiótica, con la problemática de los modos de existencia, inaugurada por Saussure y desarrollada por Greimas; en lingüística, con los modos del verbo. La definición

2 Aceptamos la definición de estilo propuesta por Merleau-Ponty en *La prosa du monde* (1999): «El estilo es lo que hace posible toda significación» (p. 81). Y nos permitimos completar la tesis de Merleau-Ponty con la enseñanza de Wölfflin: los estilos funcionan por pares, cuando menos.

de «modo de...» que da el *Micro-Robert* de los escolares, como «forma particular con la cual se presenta un hecho, se cumple una acción», reúne o confunde los dos aspectos. Se trata de responder a la pregunta: desde el punto de vista semiótico, ¿de qué un hecho es hecho?

Antes de avanzar en el análisis, tenemos que subrayar que el hecho tiene por correlato intenso el *evento* o, lo que viene a ser lo mismo, que el hecho es el resultado del debilitamiento de las valencias paroxísticas de *tempo* y de *tonicidad*, que constituyen las marcas del evento. Dicho de otro modo, el evento es el correlato hiperbólico del *hecho*, así como el hecho se inscribe como el diminutivo del *evento*. El evento es algo raro, tanto más cuanto más importante es: el que afirma su importancia insigne desde el punto de vista intensivo, afirma explícita o tácitamente su unicidad desde el punto de vista extensivo, mientras que el hecho es numeroso. Todo pasa como si la transición, el «camino» que conduce del *evento* al *hecho*, se presentase como una división de la carga tímica que todo evento encierra. Para mediar la dependencia de nuestros discursos con los eventos y los hechos, basta con imaginar, con entrever por un instante la desolación, el aburrimiento definitivo de un mundo del que los eventos y los hechos hubieran desertado. Pascal y Baudelaire son insuperables sobre este punto. A la hora en que la astrofísica se centra en la historia del cosmos y en el evento que la funda, a la hora en que, todas las isotopías confundidas, la novedad se convierte en el valor que servir y que apoyar, mal se comprendería que la semiótica continuara comportándose como si el evento no existiese.

Introducimos el concepto de *modo* con el propósito y con la esperanza de desenredar en lo posible, de resolver ese sincretismo existencial, ese precipitado de sentido que constituye, tanto colectiva como individualmente, el evento. A beneficio de inventario, distinguimos tres suertes de modos: los *modos de eficiencia*, los *modos de existencia* y los *modos de junción*, de los cuales debemos hacer al menos un esbozo.

### 3. LOS MODOS DE EFICIENCIA

El contenido y la denominación se toman de la obra de Cassirer, y más cerca de la problemática –central en su espíritu– del «fenómeno de expresión». En el tercer tomo de *Filosofía de las formas simbólicas* (1998), podemos leer: «Porque toda realidad efectiva que captamos es menos, en su forma primitiva, la de un mundo preciso de cosas, erigido ante nosotros, que la certeza de una eficiencia viviente experimentada por



nosotros»\*. Si tomamos en serio esta opinión, es decir, si la aceptamos como directriz y poiética para la comprensión del pensamiento mítico, nos conducirá a rechazar la «tentación algebraica» preconizada, aunque por razones distintas, por Saussure<sup>3</sup> y por Hjelmslev<sup>4</sup>. En cuanto a la terminología, admitiremos que, *grosso modo*, el «fenómeno de expresión» para Cassirer y la «sustancia del contenido» para Hjelmslev se refieren a las mismas magnitudes: aquellas que aluden comúnmente a la afectividad. A pesar de que estos dos maestros hayan, salvo error o ignorancia de nuestra parte, permanecido ajenos el uno al otro, ambos han abordado la misma cuestión: la de la precedencia que se debe observar entre la forma y la sustancia. Hjelmslev, en este punto, es el continuador de Saussure (1974) cuando este último afirma: «Dicho de otro modo, la lengua es una forma y no una sustancia» (p. 206). La afectividad, por lo que concierne al plano del contenido, se encuentra, pues, expulsada; luego, reintroducida. Sin embargo, Cassirer (1998, t. 3) rechaza la legitimidad de ese doble gesto:

Ciertas teorías psicológicas desconocen los puros fenómenos de expresión cuando los hacen nacer de un acto secundario de interpretación, explicándolos como productos de la «empatía». El defecto capital de esas teorías y su *prôton pseudos* consiste en invertir el orden de los datos fenoménicos. Para eso deben previamente suprimir la percepción, convertirla en un complejo de simples contenidos de la impresión sensible para después reanimar ese «material» muerto de la sensación, gracias al acto de penetración afectiva. Pero la vida que así le toca en reparto es, en último análisis, obra de la ilusión psicológica. (p. 92)

Por esa misma razón, nosotros hemos formulado la tensividad como una «determinación», en la cual la intensidad subjetal es la constante y la extensidad, la variable.

Con el término *eficiencia*, Cassirer designa, pues, la aserción por el sujeto de una afección<sup>5</sup>. A fin de disponer de un metalenguaje operativo

---

\* Lamentablemente, el traductor, en lugar de *eficiencia*, traduce *actividad* [NdT].

3 Según Saussure (1974): «La lengua, por decirlo así, es un álgebra que no tendría más que términos complejos» (p. 205).

4 Según Hjelmslev (1971b): «No hay que esperar de este proceder deductivo ni una semántica ni una fonética, sino, tanto para la expresión de la lengua como para su contenido, un “álgebra lingüística”, que constituye la base formal para la incorporación de las deducciones de sustancia no lingüística» (p. 113).

5 El *Tesoro de la lengua francesa* (TLF) recuerda que el término *afección*, en el siglo XIX, formaba parte del vocabulario de la geometría y designaba la «modificación, la propiedad de una figura, de una línea, la inclinación de una curva».

y adecuado, admitiremos que el modo de eficiencia designa la manera como una magnitud se instala en el campo de presencia: si ese proceso es efectuado a pedido, según el deseo del sujeto, en ese caso, retendremos la modalidad del «llegar a» [*parvenir*]; si la magnitud surge contra toda espera, negando *ex abrupto* las anticipaciones razonables, los cálculos minuciosos del sujeto, hablaremos de la modalidad del «sobrevénir» [*survenir*]. Desde el punto de vista paradigmático, el modo de eficiencia es estructurado por la distensión del «llegar a» y del «sobrevénir».

Esta exposición sumaria requiere de cuatro observaciones. (i) La pregnancia del «sobrevénir» es sin duda tan antigua como el mundo, puesto que la filosofía ha reconocido y reconoce en el asombro, en el *thaumazein* de los griegos, el corazón de nuestros afectos y de nuestros pensamientos. Esa preeminencia ha sido reconfirmada por Descartes (1991) en su análisis intacto de la admiración:

Cuando el primer encuentro de un objeto nos sorprende, y lo juzgamos nuevo o muy diferente de lo que antes conocíamos, o bien de aquello que suponíamos que debía ser, eso hace que lo admiremos y que nos asombre. Y como eso puede ocurrir antes de que podamos conocer si ese objeto nos conviene o no nos conviene, me parece que la admiración es la primera de todas las pasiones. (pp. 108-109)

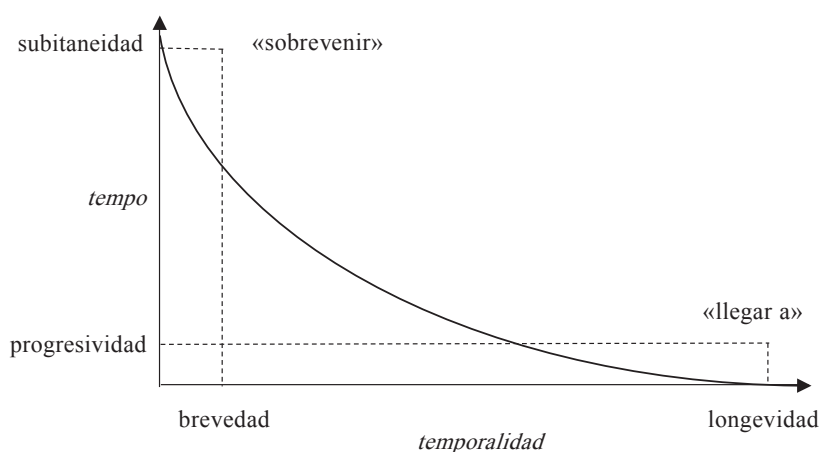
(ii) Al sostener que esa pregnancia de lo sobrevénido es tan antigua como el mundo, queremos decir que lo divino es inseparable, en gran número de sociedades, de un surgimiento, de una epifanía:

Se dice en particular que la expresión *manitu* es empleada siempre que la representación y la imaginación son excitadas por algo nuevo y extraordinario: si durante la pesca uno atrapa un ejemplar de una especie aún desconocida de peces, eso hace nacer de inmediato la expresión *manitu*. (Cassirer, 1998, t. 2, p. 104)

La modalidad del «sobrevénir» estaría, pues, vinculada con la exclamación, que nosotros consideramos como el pivote de la estructura frástica. Pero esto es aún demasiado decir; según Cassirer (1998, t. 2), la pertinencia deber ser atribuida no a la exclamación, sino rendida a la interjección: «Las expresiones *wakan* y *wakanda* entre los sioux parecen remontarse etimológicamente a interjecciones que traducen el asombro» (p. 104). El evento es esa magnitud extraña, por decirlo así, extraparadigmática, o más bien que se manifiesta primero en el plano sintagmático por una anticipación, y espera por ese mismo hecho su

identidad paradigmática. La fórmula del evento comprendería, de esta manera, una anticipación sintagmática y un retraso paradigmático. El evento rompe el ajuste sintónico ordinario de lo sintagmático y de lo paradigmático.

(iii) Desde el punto de vista figural, el «sobreenir» y el «llegar a» son regímenes de valencias dirigidos por el *tempo*.



Las magnitudes postuladas son ante todo cuantitativas, pero nosotros aceptamos la hipótesis según la cual las diferencias cualitativas concentran diferencias cuantitativas, movilizandolos dos argumentos. El primero estipula que la gradualidad, a la cual, según parece, Saussure se adhería<sup>6</sup>, queda fuera de alcance si las magnitudes no se presentan mentalmente como *divisibles*. En segundo lugar, sin esa misma divisibilidad, la sintaxis estaría condenada al «todo o nada», condenada a desconocer las virtudes, en otro tiempo consideradas superiores, del matiz y de la lentitud. En la semiótica greimasiana, esa carencia figural fue suplida con la aspectualidad, es decir, con un dato figurativo.

Si volvemos ahora a nuestro diagrama, las dos tensiones conservadas [subitanidad vs. progresividad] y [brevedad vs. longevidad] se ajustan una a otra por medio de aumentos y de disminuciones correlacionadas. Pero, cualesquiera que sean sus méritos, el diagrama deja escapar un dato semiótico capital: la *característica*. Un diagrama no es nunca más

6 «Diferencia, término incómodo, porque eso admite grados» (fragmento 19, citado por Parret, 1995-1996, p. 46).

que la proyección de un análisis y de sus resultados: el acoplamiento de por lo menos dos definiciones. Partiremos, pues, de nuestro análisis, y nos esforzaremos luego en generalizar.

En los *Cuadernos* (1973), Valéry, atormentado por los secretos del tiempo, anota: «El tiempo largo se hace sentir *durante*... El tiempo corto se hace sentir *después*» (p. 1329). La distensión paradigmática o morfológica [largo vs. breve] sigue siendo, en un sentido, incompleta si no comprende también una marca sintagmática: [simultaneidad vs. posterioridad]. La lectura de los *Cuadernos* muestra de inmediato que para la primera frase Valéry tiene en mente un *proceso*, cuyo agente es el sujeto, mientras que con la segunda se refiere a la *sorpresa*. De tal modo, la extensión temporal es la del *actuar* y la de la paciencia que el actuar razonado supone; y la brevedad es la del *padece* que lo inesperado y brusco impone al sujeto. Entendemos por *característica* la junción, la connivencia singularizante de la paradigmática y de la sintagmática; la característica misma reside, pues, en la intersección de la morfológica y de la sintaxis, intersección que constituye una preocupación permanente de la reflexión hjelmsleviana:

Lo sintagmático y lo paradigmático se condicionan constantemente. [...] nos vemos obligados a introducir consideraciones manifiestamente «sintácticas» en «morfológica» —incluyendo en ella, por ejemplo, las categorías de la preposición y de la conjunción, cuya sola razón de ser se encuentra en la sintaxis—, y a colocar en la sintaxis hechos plenamente «morfológicos», reservando forzosamente a la «sintaxis» la definición de casi todas las formas que se pretende haber reconocido en «morfológica». (Hjelmslev, 1972, p. 189)

(iv) En fin, y esta será nuestra cuarta y última observación, a fin de dar cuenta de la complejidad que los discursos nos presentan, debemos introducir una distinción suplementaria entre modos de eficiencia *directores* y modos *secundarios* o asociados. El «sobrevénir» y el «llegar a» se inscriben por ahora como modos directores. (a) El «llegar a» está asociado a dos modos secundarios: el *auxiliar* [*subvenir*], que, después de la virtualización de su clasema, toma el relevo del «llegar a» cuando el sujeto operador no alcanza el resultado que se había fijado; y el *proveer* [*provenir*] toma el lugar del «llegar a» cuando el proceso tiene por agente supuesto un sujeto no-humano; una de las dimensiones de la reflexión de Spinoza (1955) concierne justamente a la mutación-conmutación del «llegar a» antropomorfo en *proveer* [*provenir*]: «Tal es esta libertad humana que todos se vanaglorian de poseer y que consiste solamente en

que los hombres tienen conciencia de sus apetitos e ignoran las causas que los determinan» (pp. 303-304). El paradigma propio de este modo de eficiencia reside en la dependencia de las vicisitudes paradigmáticas y sintagmáticas que afectan la identidad y la eficacia del sujeto operador. (b) Por su lado, el «sobrevénir» se muestra la mayor parte de las veces como la denegación del *prevenir* en su acepción genérica, según el *Micro-Robert*: «III, 2.º Impedir con sus precauciones (un mal, un abuso). “Más vale prevenir que curar”». En *La dialéctica de la duración* (1978), Bachelard cree que debe definir el sujeto en estos términos: «La conciencia pura se nos presentará como una potencia de espera y de acecho» (p. VI), pero el espectáculo del mundo muestra que si esta definición está motivada, es porque el sujeto, y sin duda el viviente en general, es ese ser que siempre puede ser sorprendido, tomado por sorpresa, desprevénido, y que si buscamos el objeto necesario de los verbos *esperar* y *acechar* elegidos por Bachelard, solo encontramos uno: lo inesperado, a tal punto que Greimas mismo tituló «La espera de lo inesperado» el último capítulo de *De la imperfección*\*, como deferencia a la gravedad del «sobrevénir».

En fin, la complementariedad antagonista del «llegar a» y del «sobrevénir» parece hallarse, según una medida que resulta muy difícil de precisar, en el principio, en la base de los grandes estilos estéticos, puesto que el estilo clásico, de acuerdo con la descripción que de él hace Wölfflin, está del lado del «llegar a», mientras que el estilo barroco, centrado en el aparecer y en la aceleración, asume el «sobrevénir». A este respecto, el arte moderno ha dado ampliamente la razón a Baudelaire cuando este último anunciaba en el texto titulado «Exposición universal de 1855» (1954b) el advenimiento de lo «bizarro»: «*Lo Bello es siempre bizarro. [...] Digo que contiene siempre un poco de bazarria, de bazarria espontánea, ingenua, no buscada, inconsciente, y que esa bazarria hace que lo bello sea Bello. Esa es su matrícula, su característica*» (p. 691). En estas condiciones, si cada arte es claramente, a partir de las exigencias y de los recursos del plano de la expresión que contiene, una «deformación coherente», la totalidad virtual de las artes —de las cuales las obras de Edgar Faure y de André Malraux dan una idea— constituye una mimesis, así como la totalidad de las lenguas, por sí mismas «subjetivas», conformaba para Humboldt nuestra objetividad.

---

\* Existe versión española: *De la imperfección* (presentación, traducción y notas de Raúl Dorra). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997 [NdT].

#### 4. LOS MODOS DE EXISTENCIA

Seremos más breves a propósito de los modos de existencia, en la medida en que esta categoría es una de las adquisiciones de la lingüística y de la semiótica. Categoría que tiene por germen la dualidad [virtual vs. real], afirmada por Saussure en el quinto capítulo del *Curso de lingüística general* (1974), relativo a la diferencia entre las relaciones paradigmáticas y las relaciones sintagmáticas: «La relación sintagmática se da *in praesentia*; reposa en dos o más términos igualmente presentes en una serie efectiva. Por el contrario, la relación asociativa [paradigmática] une términos *in absentia* en una serie mnemónica virtual» (p. 208). Oportunamente, *Semiótica 1* (Greimas y Courtés, 1982) introduce el término complejo que se halla a la vez *in praesentia* e *in absentia*: el término *actualizado*<sup>7</sup>, el cual caracteriza en el plano figural la disjunción entre el sujeto y el objeto de valor, y en el plano figurativo, la privación de un bien. Nos encontramos así en presencia de una tríada, pero heterogénea, puesto que la virtualidad interesa al sistema; la actualización y la realización, al proceso: la primera, al proceso narrativo; la segunda, al proceso lingüístico. Posteriormente, este número sería llevado a cuatro en *Semiótica de las pasiones* (Greimas y Fontanille, 1994), pues la obra añadía a las tres ya adquiridas la *potencialización*. En principio, esas cuatro operaciones deberían permitir describir la circulación, la entrada, la salida y el retorno de las magnitudes en el seno del campo de presencia; sin embargo, ese objetivo no se alcanzó de inmediato, según nuestra opinión, por dos razones: hacía falta tiempo para comprender que la virtualidad y la virtualización, a pesar de su radical común, no tenían nada que ver la una con la otra; y tuvo que pasar algún tiempo para poder clarificar las relaciones de presuposición y para discernir los protocolos seguidos en los discursos (Fontanille y Zilberberg, 2004; Zilberberg, 1997).

En los estrechos límites de este trabajo, nos contentaremos con justificar la distinción entre modos directores y modos asociados. El par director está constituido por la alternancia entre la *mira* y la *captación*. La mira, que el *Micro-Robert* define en estos términos: «Tener en vista, esforzarse en alcanzar (un resultado). “Tenía en la mira ese puesto desde hace tiempo”», se halla en la base del modo de eficiencia «llegar a» gracias al rasgo inmanente /esfuerzo/; la mira se inscribe como mediación entre la *actualización* y la *realización*. El caso de la captación

---

7 Véase la entrada «Actualización».

es diferente al de la mira: designa el estado del sujeto de estado como «presa» del «sobvenir», de la «admiración» cartesiana; en una palabra, el estado del sujeto primero asombrado, impresionado, luego marcado por «eso que le ha ocurrido», estado que corresponde a la *potencialización*, a la formación de ese misterio: el sobrevenir. La captación forma así una «buena» transición entre el sobrevenir y la potencialización.

El juego de los modos de existencia, los cuales dependen de los modos de eficiencia, exige dos observaciones. En primer lugar, nos hace asistir a un proceso intrigante: la emergencia, en el «océano» de la duración, de un «comienzo», de una novedad: «Eso que nos golpea, persiste y se proyecta sobre las cosas siguientes. Lo intenso tiene una cualidad propia, que consiste en persistir más allá de la duración de su causa» (Valéry, 1973, p. 1235). Esa persistencia halla su base en la continuidad del sujeto de estado.

En segundo lugar, los modos de existencia son solidarios con el estado de sorpresa del sujeto; debemos decir por eso que el sujeto asombrado satura en cierta forma el proceso: el sujeto capta aquello que lo capta a sí mismo. Captar un evento, un sobrevenir, es ante todo ser captado por ese sobrevenir, y ese es el término que hemos tomado del análisis de Cassirer (1998, t. 3): «Porque toda experiencia vivida de expresión no es nada más que una *prueba padecida*; es un *ser-captado* más bien que un *captar*, y esa “receptividad” contrasta nítidamente con la “espontaneidad” sobre la cual se funda toda conciencia de sí en cuanto tal» (p. 95). La directividad de los modos de existencia resulta así:

modo de existencia →	mira ↓	captación ↓
diátesis →	voz activa → actuar	voz pasiva → padecer
modalidad del sujeto →	sujeto operador	sujeto de estado

En fin, si la potencialización es asimilada a la puesta en memoria, la virtualización es la figura inversa y corresponde al olvido, que puede ser absoluto o relativo. Por lo común, gracias a la intercesión de otro, la virtualización accede al campo de presencia, aunque el sobrevenir, a



través de la figura de la reminiscencia, puede, como se lee en Rousseau y en Proust, proyectar la reminiscencia en el campo de presencia. El psicoanálisis freudiano atribuye a la censura y a la represión la efectividad de la virtualización, y la actividad del psicoanalista consiste en deshacer las máscaras que la *condensación* y el *desplazamiento* han colocado sobre los contenidos.

## 5. LOS MODOS DE JUNCIÓN

Consideramos el término *junción* en una acepción distinta de la que propone *Semiótica 1* (Greimas y Courtés, 1982)\*, para quien la junción designa «la relación que une el sujeto al objeto, es decir, la función constitutiva de los enunciados de estado». Desde la perspectiva de nuestra investigación, el término se refiere a la condición de cohesión, en virtud de la cual un dato, sistémico o no, es afirmado; por este hecho, está próximo a la noción de dependencia. Hjelmslev (1972) adelanta, como el núcleo definicional de la estructura, que «el lenguaje [es] esencialmente una entidad autónoma de dependencias internas, en una palabra, una estructura» (p. 27). Las estructuras elementales de la significación en la concepción greimasiana presentan dos rasgos, a nuestros ojos innegables: (i) son denominadas lógico-semánticas, es decir que son razonables; (ii) poseen en principio la posibilidad de la complejidad, aunque sin explotarla debidamente y, por eso mismo, favorecen, al momento de elaborar el cuadrado semiótico, las estructuras antagonistas de la contrariedad y de la contradicción. A la inversa, en el capítulo undécimo de los *Prolegómenos* (1971b), que trata de las funciones, Hjelmslev toma en cuenta la posibilidad de un término complejo, la constelación, que sería, si tenemos en cuenta la necesidad que regula la interdependencia y la determinación, el caso de lo fortuito.

A partir de esta tensión, introducimos nosotros la categoría del *modo de junción* y distinguimos en su interior el modo *implicativo* y el modo *concesivo*. En el caso de la implicación, el derecho y el hecho están en concordancia el uno con el otro; su esfera es la de la implicación: *si a, entonces b*, y de ordinario, en concordancia también con la causalidad legal, tiene por «emblema» el *puesto que*. En el caso de la concesión, el derecho y el hecho están en discordancia el uno con el otro. La esfera de la concesión, según los gramáticos, es la de la «causalidad inoperante»; tiene por «emblema» la pareja formada por *a pesar de que*

---

\* Véase la entrada «Junción» [NdT].



o aunque y sin embargo o no obstante: aunque *a*, no obstante *b*, o a pesar de que *a*, sin embargo *b*.

La concesión es ciertamente menos rara de lo que se cree; por ejemplo, la definición de la estructura no toma en cuenta el *quantum* de concesión que comporta, puesto que el término *dependencia* se halla en el corazón de la definición hjelmsleviana de la estructura, a pesar de que la noción de dependencia forma parte de la lista de términos considerados por Hjelmslev como indefinibles. La concesión está doblemente ligada a la noción de límite: desde el punto de vista de la extensión, marca un límite, pero, al mismo tiempo, debe limitarse a sí misma; si no, recrearía sin pretenderlo una regularidad que acaba de interrumpir.

## 6. ESTRUCTURA DEL EVENTO

Como se habrá podido apreciar, el *evento* en nuestra propia aproximación es un sincretismo resoluble como intersección de los tres modos siguientes: el sobrevenir por el modo de eficiencia, la captación por el modo de existencia, la concesión por el modo de junción. El sincretismo puede ser recibido de dos maneras: como un hecho, o bien como una concordancia en la acepción gramatical del término, como una adecuación entre categorías. En el estudio titulado «Ensayo de una teoría de los morfemas», Hjelmslev (1972) admite que entre las categorías se puede ejercer «cierta afinidad»:

Así, sin que haya conformidad absoluta entre las categorías que acabamos de establecer y algunas categorías nocionales, hay, no obstante, alguna afinidad que hace que una categoría nocional se preste a ser formada en una categoría morfológica familiar dada, y que se pueda prever un *optimum* allí donde esta afinidad desemboque en una armonía absoluta entre forma y substancia. (pp. 200-207)

Esto nos obliga a formular ahora una pregunta: si tal categoría, que aquí es el evento, se presenta como una integración de modos, que a su vez son dados en alternancia, ¿cuáles serían los correlatos que corresponderían a la integración del «llegar a» en cuanto dependiente del modo de eficiencia, de la mira en cuanto dependiente del modo de existencia y, en fin, de la implicación en cuanto dependiente del modo de junción?

Varias respuestas son posibles. Para la semiótica greimasiana, la respuesta sería la noción de *estado* como sincretismo del «llegar a»,

de la mira puesta en la permanencia, de la implicación en cuanto consolidación. Un fragmento de los *Escritos* (2002) de Saussure, lamentablemente no del todo desarrollado, avanza la distinción [evento vs. estado], que recogemos:

Tal vez solo en lingüística existe una distinción sin la cual los hechos [lingüísticos] no serían comprendidos en ningún grado. [...] Tal es en lingüística la distinción entre el *estado* y el *acontecimiento* [evento\*]: porque uno se puede preguntar si esa distinción, una vez reconocida y aceptada, permite aún la unidad de la lingüística [...]. (p. 233)

Una segunda posibilidad existe a partir de la lectura de los *Cuadernos* de Valéry. El término *acontecimiento* está poco representado en el índice de los *Cuadernos* y con frecuencia es descalificado<sup>8</sup>. En un fragmento reflexivo, leemos: «Ego. Remarco una vez más que las cosas humanas me interesan menos cuanto más se alejan de lo ordinario de la vida y se imponen por *acontecimientos* y no por *funcionamientos* [el subrayado es del autor]» (Valéry, 1973, p. 186). El autor nos propone, pues, la pareja [acontecimiento vs. funcionamiento].

Existe una tercera posibilidad, que tomamos de los análisis magistrales, inigualados, y tal vez inigualables, de la pintura holandesa realizados por Claudel (1973). Podemos leer allí:

Quiero decir que [los cuadros] no constituyen simplemente una presencia, ellos la ejercen. A través de ellos se establece una solidaridad eficaz entre nosotros y ese mundo de allá atrás abandonado por el sol. Llevamos con nosotros bastante pasado como para amalgamarlo con el de ellos, y el modo en que tenemos que sufrir nuestra propia existencia no es extraño a esa utilización de la duración, a esa consolidación del rostro por la expresión, que los habilita para la persistencia. (p. 184)

Las naturalezas muertas, y sobre todo los retratos, están del lado del *ejercicio*, es decir, del «llegar a» y de la lentitud, del lado de la mira: «[...] sentimos [...] la plenitud de un alma que se dirige a la nuestra y la provoca a la conservación, alguien que ofrece su rostro»; en fin, del lado de la implicación, o sea, de la necesidad.

---

\* *Evento*: acontecimiento súbito e imprevisto, o que puede acaecer (DRAE) [NdT].

8 En un fragmento fechado en 1917-1918, se lee: «Los acontecimientos son la escoria de las cosas» (Valéry, 1974, p. 1383).

Recogemos de todo esto tres términos posibles: el *estado*, el *funcionamiento* y el *ejercicio*. ¿Cuál elegir? De manera intuitiva, sin más, admitimos que de los tres el bello término *ejercicio* se encuentra más cerca de *actuar* que los otros dos. El término *estado* es muy poco dinámico, a pesar de que podemos invocar un hacer llamado *estativo*; el de *funcionamiento* resulta demasiado organicista. Dicho esto, el *ejercicio* y el *evento* se presentan como integraciones concordantes de los tres modos semióticos reconocidos.

definidos → definientes ↓	el ejercicio ↓	el evento ↓
modo de eficiencia →	«llegar a»	«sobrevenir»
modo de existencia →	mira	captación
modo de junción →	implicación	concesión

7. FINAL

A estas dos integraciones categoriales, el *ejercicio* y el *evento*, corresponden dos grandes orientaciones discursivas: el *discurso del ejercicio* y el *discurso del evento*. Solo por comodidad de la exposición, relacionamos el discurso de la historia con el discurso del ejercicio, tal como se ha desarrollado en la tradición occidental, y el discurso mítico con el discurso del evento.

Así entendido, el discurso mítico, en razón del «desencanto del mundo» (Weber)<sup>9</sup>, estaría, según algunos, perdiendo velocidad, pero

9 «El salvaje sabe qué tiene que hacer para procurarse el alimento cotidiano, y qué instituciones le sirven para eso. La intelectualización y la racionalización crecientes no significan un conocimiento general siempre mayor de las condiciones de vida en las que nos encontramos. Significan más bien otra cosa: el hecho de saber o de creer que si se *quiere* solamente, uno *podría* en todo momento conocerlo, que no hay en principio ninguna potencia misteriosa e imprevisible que entre en juego, que uno puede más bien *controlarlo* todo (en principio) por *cálculo*. Pero eso significa: el desencanto del mundo. No tenemos

para Jullien (2001) parece que el evento imanta nuestros afectos y, en consecuencia, nuestros pensamientos:

Por eso yo me pregunto si, con ese título, la cultura europea no podría ser definida toda entera como una cultura del evento: por la ruptura que produce y por todo lo inaudito que inaugura, por la focalización que permite y, en consecuencia, por la tensión que introduce y, también, por el *pathos* que crea, el evento concentra un prestigio al que nunca ha renunciado. Ella [la cultura europea] jamás ha podido renunciar a él porque está apasionadamente (pasionalmente) adherida al carácter fascinante, inspirante del evento. (p. 88)

Por otro lado, el discurso histórico, que tenía tradicionalmente por objeto, a partir del tamiz de los eventos, el juego de los efectos y de las causas, el juego de los fines y de los resultados, tiende a alejarse de la «escoria de los acontecimientos» para interesarse por la minucia de los *ejercicios* y de los *funcionamientos*, y deja así un espacio vacante, disponible para el discurso mítico. De ahí que algunos pensadores, especialmente Foucault en *El orden del discurso* (1976), le pidan que otorgue al acontecimiento la misma consideración que la tradición y el consenso de los historiadores han otorgado hasta ahora al determinismo: «Es preciso introducir la “suerte” como categoría en la producción de los acontecimientos. Ahí se hace sentir aún la ausencia de una teoría que permita pensar las relaciones entre el azar y el pensamiento» (p. 61). Arendt propone incluso ir más lejos, invitándonos a recentrar la historia a partir de la categoría del *acontecimiento*, en una palabra, a devolver a toda la historia su dimensión intrínsecamente mítica, en último término: *milagrosa*. En su libro *La condición del hombre moderno* (2004), escribe:

Este carácter de inesperado, de sorpresa, es inherente a todos los comienzos, a todos los orígenes. Así, el origen de la vida en la materia es una improbabilidad infinita de procesos inorgánicos; como el origen de la Tierra desde el punto de vista de los procesos del universo, o como la evolución del hombre a partir de la vida animal. Lo nuevo tiene siempre en su contra las posibilidades aplastantes de las leyes estadísticas y de su probabilidad, la cual, prácticamente, en las circunstancias ordinarias, equivale a una certeza. Lo nuevo se presenta siempre como un milagro. (p. 234)

---

que recurrir ya, como lo hacía el salvaje para quien tales potencias existían, a medios mágicos para controlar los espíritus o para solicitar su protección o su ayuda» (Weber, 2004, pp. 83-84).

La alternancia discursiva obtenida reúne la problemática de la fiducia y la de su reparto en regímenes fiduciarios distintos. Ese reparto no es del tipo [presencia vs. ausencia], sino que aquí proyecta un discurso dirigido por una fiducia bien identificada; allá un discurso que estaría exento de todo investimento fiduciario, pero repartido entre dos regímenes fiduciarios diferentes, de los cuales los tres modos semióticos que hemos reconocido serían, una vez más a beneficio de inventario, los presupuestos plausibles. Con esta consideración, la modalidad del *creer* es más bien una *metamodalidad*, que no solamente dirige las otras modalidades, sino que puede afectarla a ella misma: el que cree, cree al menos que el verbo *creer* tiene un sentido<sup>10</sup>.

(Febrero, 2006)

---

10 Este estudio es un complemento al cuarto capítulo de nuestro libro *Éléments de grammaire tensive* (2006). [En español: *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2006, capítulo IV de la primera parte].



### III

## Alcances del *tempo*

*Le plus nécessaire et le  
plus difficile dans la  
musique, c'est le tempo\*.*

Mozart

La situación del *tempo* es una de las más singulares. Si el lugar del ritmo y de la prosodia no es discutido, no ocurre lo mismo con el *tempo*; este es simplemente ignorado. Sin embargo, numerosos son los analistas y los creadores que le atribuyen una importancia mayor. Por nuestra parte, nos proponemos moderar esa desigualdad.

Hemos abordado anteriormente esta misma problemática en un texto titulado «Defensa del *tempo*» (Zilberberg, 1995). Posteriormente, los términos de la hipótesis tensiva se han ido precisando cada vez más (Zilberberg, 2015a), y creemos estar en capacidad de completar aquel esbozo.

### 1. EL PLANO DEL CONTENIDO

Plantear el enigma del *tempo* a partir del enunciado considerado canónico, aquel que atribuye a la magnitud S el predicado P, es, según creemos, una empresa desesperada. Por tanto, la evitaremos<sup>1</sup>.

#### 1.1 El campo de presencia

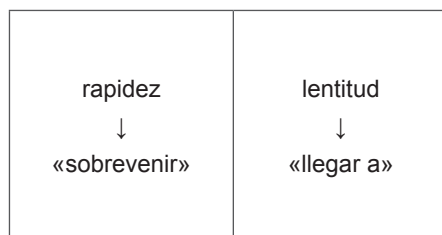
Adoptaremos como razón directriz las modalidades de la constitución del campo de presencia. El campo de presencia es un artificio cómodo que permite representar(se) los estados de conciencia del sujeto, los cuales están constituidos por las magnitudes que entran o salen del campo de presencia. En relación con ese «detalle» interviene el

---

\* Lo más necesario y lo más difícil en la música es el *tempo*.

1 Según Hjelmslev (1972): «[La hipótesis] quiere que se definan las magnitudes por las relaciones y no a la inversa [las relaciones por las magnitudes]» (p. 31).

*tempo*, puesto que esas magnitudes entran o salen forzosamente a una velocidad que puede ser evaluada. Si esa velocidad es elevada, diremos que nos hallamos en presencia de la modalidad del «sobreenir» [*survenir*]; si, por el contrario, esas entradas y salidas se producen lentamente, «con suavidad», diremos que estamos en presencia de la modalidad del «llegar a» [*parvenir*].



## 1.2 El evento\*

Esta distribución elemental está cargada de consecuencias. En primer lugar, la aspectualidad se convierte en parte comprometida de un paradigma, en la medida en que se opone a la instantaneidad; la aspectualidad se presenta como el análisis de un proceso que la instantaneidad excluye. En segundo lugar, el *evento*, figura central del «sobreenir», ocupa, según la hipótesis adoptada, el lugar que la percepción tiene comúnmente. En último lugar, el modo semiótico se encuentra en el origen de la afectividad en la medida en que el «sobreenir» y el «llegar a», cada uno con su estilo propio, son... afectantes, derivación que es minuciosamente analizada por Descartes en *Las pasiones del alma* (1991):

Cuando el primer encuentro de un objeto nos sorprende, y lo juzgamos nuevo o muy diferente de lo que antes conocíamos, o bien de aquello que suponíamos que debía ser, eso hace que lo admiremos y que nos asombre. Y como eso puede ocurrir antes de que podamos conocer si ese objeto nos conviene o no nos conviene, me parece que la admiración es la primera de todas las pasiones. (pp. 108-109)

Bajo la autoridad del «sobreenir», la emoción se presenta como una mutación, como una revolución del sujeto: «La sorpresa es un “tiempo” durante el cual uno no se reconoce. Esto sugiere que la “no-sorpresa”

---

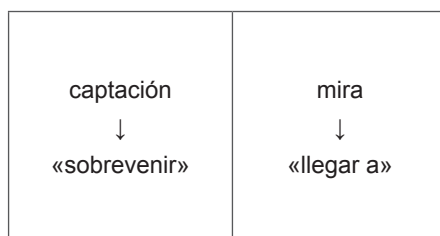
\* «Acontecimiento súbito e inesperado» (DRAE) [NdT].



(el curso ordinario de las cosas) es el estado de reconocimiento continuo, y que el no-reconocimiento es aquí una insensibilidad relativa» (Valéry, 1973, p. 1067).

Desde el punto de vista lingüístico, tomar en cuenta el *tempo* invita a revisar la jerarquía de los tipos frásticos. Mate y átona, la frase declarativa debería ceder el puesto a la frase exclamativa tónica y «brillante». Ese proceder es común en escritores tan diferentes como Fontanier (1968): «La exclamación tiene lugar cuando uno abandona de golpe el discurso ordinario para dejarse llevar por los impulsos impetuosos de un sentimiento vivo y súbito del alma» (p. 370), y Gracq (1985): «Los ritmos naturales, protectores y casi naturalmente transportadores, ceden de golpe por todas partes a la irrupción inesperada de lo *desenfrenado*, al presentimiento de la jungla humana» (p. 24). Todo pasa como si la frase declarativa tuviera por vocación ser deshecha por la frase exclamativa: «No hay sorpresa si no hay edificio que sea instantáneamente destruido [...]» (Valéry, 1973, p. 900).

Si el *evento* tiene por resorte el modo de eficiencia, la sorpresa que lo sostiene depende del modo de existencia, el cual controla la tensión entre la *captación* y la *mira*. Si el «sobreenir» es manifestado por la captación, por la *admiración* según Descartes, el «llegar a» es manifestado a su vez por la mira.



Según la *captación*, el sujeto padece, mientras que, según la *mira*, el sujeto actúa, o al menos se encuentra en capacidad de actuar. Así, Valéry (1973), que ha captado el valor de la conmutación inherente a la sorpresa, ve en la aceleración experimentada [*éprouvée*] la razón de la transformación de la sucesión:

Sorpresa. El acontecimiento inesperado [*evento*] se propaga más rápidamente que cualquier otra perturbación. Se adelanta a todo. Se adelanta a la memoria. De tal manera que él llega antes que los

acontecimientos que le son anteriores. Él los recibe. Oscilaciones. No-composiciones. (p. 1313)

## 2. EL PLANO DE LA EXPRESIÓN

La estructura tensiva, es decir, el juego de las valencias intensivas de *tempo* y de tonicidad, depende del «esquema», o sea, según Hjelmslev (1972), de una «forma pura», independiente de toda realización (p. 80). La aplicación, la proyección de esa «forma pura» sobre un plano de la expresión aceptado, define una práctica a disposición de los sujetos. Nos dedicaremos primero a las prácticas literarias y después a las prácticas visuales.

### 2.1 Las prácticas literarias

La disimetría entre el valor reconocido al ritmo y el reconocido al *tempo* es particularmente fuerte, a tal punto que la poética y el ritmo resultan casi sinónimos, como se puede apreciar en la obra de Octavio Paz titulada *El arco y la lira* (1972). El hecho literario es caracterizado, entre otras cosas, por las diferencias de extensión de las unidades reconocidas, por orden creciente: el verso y la imagen, la frase, el texto y, en fin, la obra. En cada etapa, la intervención del *tempo* dinamiza lo dicho.

#### 2.1.1 La imagen

Al margen de las acepciones corrientes, existen dos empleos personales de la palabra *imagen*: el que hace Aristóteles en la *Retórica* y el que hace Bachelard especialmente en la introducción a *La poética del espacio*. El de Aristóteles corresponde a lo que hemos llamado «sintaxis intensiva de los aumentos y de las disminuciones» (Zilberberg, 2015a, primera parte, cap. 5), mientras que el de Bachelard pertenece a la «sintaxis junctiva», que se preocupa de las concesiones y de las implicaciones.

El examen de la imagen que plantea Bachelard en *La poética del espacio* confirma la pertinencia superior que creemos que hay que acordar al modo de eficiencia. Recordemos que el modo de eficiencia se define por la tensión que se produce entre el «sobreenir» realizante y el «llegar a» actualizante. Como los surrealistas, Bachelard (1997) rechaza el «llegar a» y sus derivados aceptados: «[...] nada prepara una imagen poética, sobre todo no la cultura en el modo literario, tampoco la percepción en el modo psicológico» (p. 16). La imagen depende únicamente del «sobreenir» y del acontecimiento mayor [*evento*] que la determina y la impone:

Es preciso estar presente, presente a la imagen en el instante de la imagen; si hay una filosofía de la poesía, esa filosofía debe nacer y renacer con ocasión de un verso dominante, con el éxtasis mismo de la novedad de la imagen. (Bachelard, 1997, p. 1)

Por el evento, la imagen apreciada contiene una *concesión* latente: «La vida de la imagen se cifra toda ella en su fulguración, en el hecho de que una imagen es la superación de todos los datos de la sensibilidad» (Bachelard, 1997, p. 15). El modo de eficiencia da cuenta a menos costo de la tensión entre la metáfora, solidaria del «sobrevenir», y la comparación, solidaria del «llegar a» (Ricoeur, 1977, p. 37).

### 2.1.2 La frase

En el segundo nivel, el de la frase, es significativo que el paradigma propuesto por Baudelaire (1954) reproduzca las modalidades corrientes del *tempo*:

La frase poética puede imitar (y por esa vía tocar al arte musical y a la ciencia matemática) la línea horizontal, la línea recta ascendente, la línea recta descendente; puede subir en vertical hacia el cielo sin sofocarse, o descender perpendicularmente hacia el infierno con la rapidez de toda pesantez; puede seguir la espiral, describir la parábola o el zigzag que configura una serie de ángulos superpuestos. (p. 1383)

Baudelaire (1954) ha formulado también las direcciones semánticas de su estética: «Aquello que no es ligeramente deforme tiene un aire insensible, de donde se sigue que lo irregular, es decir, lo inesperado, la sorpresa, el asombro, constituyen una parte esencial y la característica de la belleza» (p. 1194).

### 2.1.3 El texto

La problemática del texto está dominada por la influencia del relato. Mallarmé se dedicó a rechazar esa dependencia. El comentario al texto «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» [Una tirada de dados jamás abolirá el azar] de Mallarmé (1954) convoca las subvalencias del *tempo*, a saber, la *aceleración* y la *ralentización*, para dar cuenta de la dinámica de ese texto a todas luces singular:

La ventaja, si yo tengo derecho a decirlo, de esa distancia imitada que mentalmente separa grupos de palabras o palabras entre sí

simula acelerar unas veces y otras ralentizar el movimiento, lo esconden, lo requieren incluso según la visión simultánea de la Página, tomada esta como unidad, así como lo es por lo demás el Verso o la línea perfecta.

La poética de Mallarmé comporta una dimensión concesiva evidente, puesto que según Valéry (1957) se propone «componer la simultaneidad de la visión con la sucesividad del hablar» (p. 625). En consecuencia, y tomando como modelo la música, habría lugar para buscar el matiz del *tempo* propio del texto abordado, a la manera como se hace en la música, donde un trozo se define primero por su garbo: *allegro, andante, scherzo, adagio, lento*.

#### 2.1.4 La obra

La obra, considerada como el conjunto de los enunciados, ¿encierra un garbo signifiante? Una valiosa nota de Proust (1971) a propósito de Balzac lo deja entender:

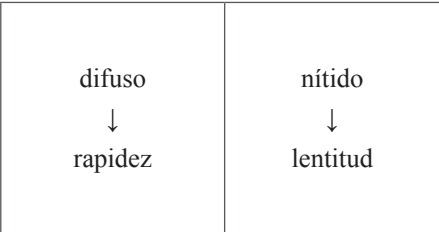
Bien mostradas por Balzac (*La Fille aux yeux d'or*, *Sarrazine*, *La Duchesse de Langeais*, etcétera) las lentas preparaciones, el tema que se amarra poco a poco, luego el estrangulamiento final. Y también la interpolación de tiempos (*La Duchesse de Langeais*, *Sarrazine*) como en un terreno donde están mezcladas lavas de épocas diferentes. (p. 299)

### 3. LAS PRÁCTICAS VISUALES

La fotografía y la pintura se hallan en estrecha relación la una con la otra. Desde el punto de vista diacrónico, la pintura es anterior a la fotografía, y desde el punto de vista sincrónico, la fotografía admite la reproducción, que no es el caso de la pintura: cada cuadro de pintura es único.

#### 3.1 La fotografía

Desde el punto de vista paradigmático, la fotografía conoce la alternancia de lo «difuso» y de lo «nítido»: «[Lo difuso] introduce el régimen de lo inconcluso y traduce la fluencia del acontecimiento; bajo el *espesor veridictorio* de lo difuso donde el observador tiene que desenmarañar el *ser* del *parecer*, algo está en vías de llegar» (Beyaert-Geslin, 2006, pp. 18-32). La sumisión de la fotografía con respecto al *tempo* se presenta así:

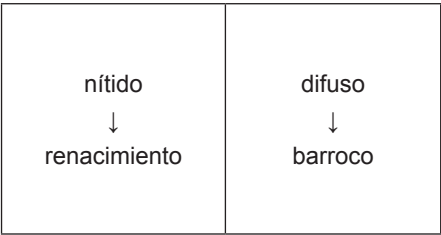


Sin embargo, la alternancia de lo «difuso» y de lo «nítido» concierne todavía a la aspectualidad, a la veridicción y a la categoría mítica del evento.

3.2 La pintura

Las relaciones entre el *tempo* y la pintura están lejos de ser simples. La pintura del Renacimiento estaba sometida a la técnica llamada «a la *témpera*», la cual imponía la rapidez de la ejecución, aunque, en realidad, lo que estaba en la *mira* era la *lentitud* y, desde el punto de vista subjetal, la *paciencia*. La invención de la pintura «al óleo» permitió «la *paciencia* inagotable de un Jan van Eyck» y una «precisión casi científica», según Gombrich (2001, p. 240). Si adoptamos el punto de vista de Wölfflin, desarrollado en *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1985a), el arte del Renacimiento pone en la mira lo «nítido», el arte barroco, lo «difuso»:

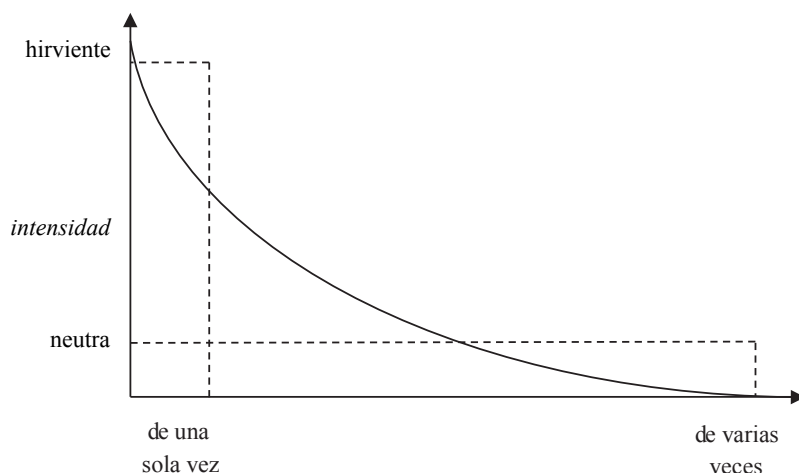
En el primer caso [el estilo lineal], el espectador deberá dejarse llevar por la línea, sin resistencia a fin de gozar de la forma. En el segundo caso [el estilo pictórico], reinan las sombras y las luces. Sin ser propiamente ilimitadas, no tienen fronteras acusadas. (p. 22)



Para los pintores modernos y para su portavoz Van Gogh, el valor elegido, más precisamente la valencia seleccionada, es la vivacidad del *tempo*:

Ante todo, lo que se entiende por «ejecutar brillantemente una pintura» es lo que los viejos holandeses hacían con sumo agrado. De ejecutar un cuadro con algunos golpes de brocha no se quería ni hablar, pero ahí están los resultados. Y eso es lo que muchos pintores franceses comprendieron; un Israëls lo comprendió admirablemente: es preciso ejecutar el tema de una sola vez. (Citado por Grimaldi, 1995, p. 87)

El mismo reparto tensivo se puede leer en la obra de Bacon: «En Francis Bacon la tela tiene sus partes hirvientes, donde reina una efervescencia, en oposición a sus partes neutras, en las que no pasa nada» (Leiris, 1996, p. 93).



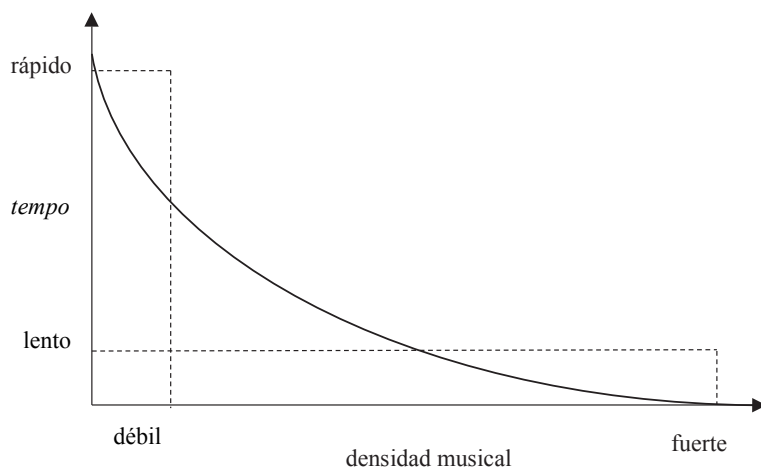
La integración del *tempo* en el plano del contenido tiene como consecuencia que el plano de la expresión pictórica deba añadir a la línea y al color el «toque» para incorporar la enunciación al enunciado:

[...] uno advierte [...] de una parte, y eso a contrapelo de la tendencia a borrar la acción de la mano de la que dan testimonio en nuestros días el *pop-art*, el *op-art*, etcétera, un lirismo desenfrenado del «toque» personal, arriesgado y llevado por una especie de salvajismo que llega a trastocar en profundidad la estructura de la cosa representada [...]. (Leiris, 1996, p. 30)

#### 4. LA PRÁCTICA MUSICAL

Si la dependencia de la música respecto del *tempo* no ofrece nada más que decir, lo que queda por examinar es el tenor del plano del contenido. Según la musicóloga Gisèle Brelet (1949), la alternancia de los contenidos es solidaria de la alternancia de las formas de la expresión:

Todo pasa como si la vivacidad debiera remediar la débil densidad musical, acoplarse al movimiento de la atención que resbala con abandono y con facilidad sobre las armonías y sobre los ritmos inmediatamente inteligibles. De la lentitud se puede decir, inversamente, que está en relación con la complejidad armónica y rítmica, con la densidad musical de la obra, con su sutileza y con su riqueza. (p. 378)



#### 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

La formulación de esa dependencia estructural fue propuesta por Pascal (1954): «Es preciso ver de un solo golpe la cosa con una sola mirada y no por el progreso del razonamiento [...]» (p. 1092).

En la medida en que un mismo esquema puede captar planos de la expresión distintos, las semiosis así realizadas establecen necesariamente entre sí relaciones metafóricas; de esta manera, la musicalización de la pintura y la picturalización de la música caen por su peso. Por su parte, Valéry (1957) considera en los siguientes términos la «universalidad del *tempo*»:

La velocidad máxima en el mundo *real* absoluto es la del reflejo (la de la luz es una pura ficción, una escritura). Pero el hombre no puede sentir nada más rápido que el cambio suyo más rápido. *Esa velocidad hay que introducirla en las ecuaciones psicológicas universales. Tomarla como unidad. Esa velocidad juega en todos nuestros pensamientos, está implicada en todas nuestras ideas, y no puede ser de otra manera.* (p. 805)

Ahora se comprende que el desconocimiento del *tempo* forma parte importante de las contrariedades, de las catástrofes, de las desgracias vividas por los sujetos. Por eso, según el general Douglas MacArthur: «Las batallas perdidas se resumen en dos palabras: *demasiado tarde*».

(2013)



## IV

# Elogio de la concesión

### 1. INFLEXIONES MACROSINTÁCTICAS

De una teoría que ha logrado llegar a la persistencia, y ese es el caso de la teoría semiótica greimasiana, se puede decir gustosamente que «se desarrolla», pero de hecho parece más bien que se corrige, que «rectifica», como aseguraba Bachelard, las insuficiencias, las dificultades, las prevenciones diversas que sus decisiones iniciales, en la euforia de los comienzos, ocultaban. La teoría semiótica greimasiana toma —y tiene razón al hacerlo— «a diestra y a siniestra», pero ante todo de Saussure y de Hjelmslev. De Saussure adopta dos postulados: (i) el postulado de la *relatividad*<sup>1</sup> de las unidades que considera; y (ii) el postulado de la *inmanencia*, que se puede aceptar como la resultante del postulado precedente y de la disociación de la sincronía y de la diacronía. De Hjelmslev asume la distinción entre el *sistema* y el *proceso*, y la subordinación principal de este a aquel<sup>2</sup>.

La adopción de esas premisas desemboca en el *recorrido generativo* (Greimas y Courtés, 1982)<sup>3</sup>, presentado como modelo que integra las categorías reconocidas como pertinentes. En la presentación gráfica se proponen dos ejes: (i) un eje «vertical», que lleva de la «profundidad» lógico-semántica a la «superficie» discursiva; y (ii) un eje «horizontal» que separa una columna semántica y una columna sintáctica. La intersección

---

1 Para Saussure (2002), «[...] solo esas diferencias existen y [...] por eso mismo todo objeto sobre el que versa la ciencia del lenguaje es precipitado en una *esfera de relatividad* [el subrayado es nuestro], que escapa por completo de lo que se entiende de ordinario por *relatividad* de los hechos» (p. 66).

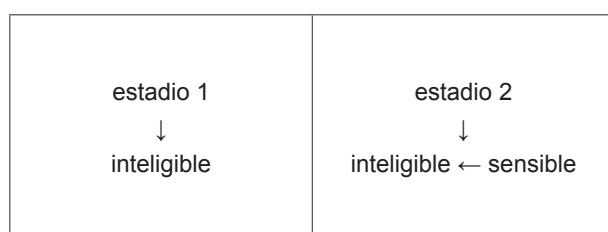
2 Según Hjelmslev (1971b), «[...] la existencia de un sistema es una condición necesaria para la existencia de un proceso. El proceso solo existe en virtud del sistema subyacente que lo gobierna, y precisa su formación posible» (p. 62).

3 Véase la entrada «Generativo (recorrido ~)».

de esas dos columnas se efectúa no sin dificultades: la sintaxis profunda es, según los términos mismos de *Semiótica 1*, una sintaxis formal, mientras que la sintaxis de la narratividad de superficie es una sintaxis a la vez actancial y conceptual (Greimas y Courtés, 1982)<sup>4</sup>. Sin embargo, con el paso del tiempo, esas posiciones se han ido debilitando.

### 1.1 Ajuste de lo sensible y de lo inteligible

En primer lugar, la primacía de la inmanencia no ha sido suspendida, pero, si la expresión está permitida, ha sido moderada y acondicionada. Lo sensible, el cuerpo sintiente, las pasiones, la afectividad, el «fenómeno de expresión» en la terminología de Cassirer, han hecho valer sus derechos. Al lado de los valores-formas del plano de la expresión, los valores-fines de la narratividad y del esquema narrativo, aferentes al plano del contenido, esperaban su turno y su adecuado tratamiento. Esta voz en sordina ya se dejaba escuchar aquí y allá en la teoría greimasiana: desde el punto de vista sintáctico, el cuadrado semiótico funcionaba en razón de sus investimentos fóricos; la sintaxis propia del cuadrado semiótico, lejos de ser indiferente a los contenidos que se le confiaban, trataba de manera preferencial la pareja [vida vs. muerte] respecto del idiolecto, y la pareja [naturaleza vs. cultura] respecto del sociolecto. En esas condiciones, no es ilegítimo considerar que la semiótica ha procedido a una catálisis de envergadura poniendo fin a la hipótesis, ilusoria pero muy cómoda, de lo inteligible.



La relación entre lo inteligible y lo sensible no es de oposición, sino de colusión, puesto que el análisis ha descubierto ante todo relaciones de dependencia: «Una dependencia que cumple las condiciones de un análisis será llamada *función*» (Hjelmslev, 1971b, p. 55). En esas condiciones, el concepto de tensividad ha sido introducido ¿como

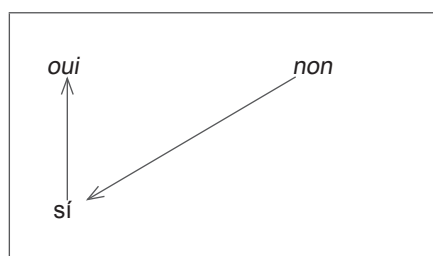
4 Véase la entrada «Sintaxis».

intersección?, ¿como línea de junción? Como proyección de la intensidad, de lo sensible, sobre la extensidad, sobre lo inteligible, dando a la intensidad la atribución de la rección estructurante. En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau pedía a una prehistoria por él imaginada que garantizara la ascendencia de lo sensible sobre lo inteligible, sin duda porque, según la episteme de su época, la anterioridad y la antigüedad de que esta disponía —a la letra— era la *auctoritas*, es decir, la autoridad misma.

## 1.2 Rehabilitación de la temporalidad

En segundo lugar, el divorcio de la sincronía y la diacronía —preconizado por Saussure en el *Curso de lingüística general* (1974) y que es ciertamente, a la par con la elección de la diferencia como «constancia concéntrica» (Hjelmslev), la firma misma del maestro ginebrino— es puesto en duda en esa misma obra: «[...] si todos los hechos de sincronía asociativa y sintagmática tienen su historia, ¿cómo mantener la distinción absoluta entre la diacronía y la sincronía? Eso resulta muy difícil desde el momento en que se sale de la fonética pura» (Saussure, 1974, p. 232). Por su parte, Greimas, después de haber sostenido que las estructuras elementales eran «acrónicas», en cierta manera, platónicas, admite:

En lingüística las cosas ocurren de otra manera: el discurso guarda las trazas de operaciones sintácticas anteriormente efectuadas:



El término *sí* es, sin duda, el equivalente de *oui*, pero conlleva al mismo tiempo, en forma de presuposición implícita, una operación de negación previa. (Greimas y Courtés, 1982)<sup>5</sup>

5 Véase la entrada «Cuadrado semiótico, 3».

La redacción de esa declaración es indicativa, puesto que, si la primera afirmación [*oui*] se limita a constatar, la segunda [*sí*] enuncia una necesidad no negociable, reconocida, entre otros, por Pascal (1954): «La memoria es necesaria para todas las operaciones de la razón» (p. 1115).

La extrañeza de la temporalidad respecto del sentido nos parece una posición insostenible, y precisamente ¿no es acaso a la sintaxis a la que le corresponde hacer que la sincronía y la diacronía «se comuniquen» entre sí? Por nuestra parte, acogemos el «resumen» de Ricœur en la conclusión de *Temps et récit* [Tiempo y narración] (1985, t. 3): «Tener el relato por guardián del tiempo» (p. 349), pero —con la reverencia debida— invirtiendo y ampliando los términos: «el tiempo es guardián del sentido», con una precisión importante, a saber, el reconocimiento de los paradigmas específicos de la temporalidad *vivida*, y no simplemente *concebida*. ¿Conviene, además, apostar con Ricœur sobre la «inescrutabilidad» del tiempo, es decir, recibir el tiempo como una magnitud totalmente cierta y, por tanto, no analizable? Personalmente, no lo creemos. Uno de los paradigmas insistentes del tiempo opone, en cuanto que compone, bajo la autoridad del *tempo*, la brevedad y la longevidad, la evanescencia y la persistencia, el aparecer y su salvaguarda, es decir, el recurso ininterrumpido a la indispensable función *save* de la computadora. Es significativo que Greimas y Ricœur, en divergencia en muchos otros aspectos, acudan ambos, sin embargo, al mismo verbo clave: *guardar*. El tiempo, a semejanza de las magnitudes semióticas identificadas, se convierte en parte comprometida de una *red* que tiene en cuenta dos especies de relaciones concebibles: (i) las relaciones transitivas que precisan la relación del tiempo con el espacio, con el *tempo* y con la tonicidad; y (ii) las relaciones reflexivas que oponen el tiempo a sí mismo. De esta suerte, la pregunta prejuiciosa se enuncia ahora: ¿la temporalidad está o no fuera de red? Fuera de red, el tiempo solo es *sentido*; en red, puede ser aprovechado y «empleado» [es decir, puesto al servicio del *sentido*].

A este respecto, es significativo que Saussure (2002), «contra» varios pasajes del *Curso de lingüística general*, avance, sin desarrollarla, una distinción heurística:

Tal vez solo en lingüística existe una distinción sin la cual los hechos no serían comprendidos en ningún grado. [...] Tal vez es en lingüística la distinción entre el estado y el acontecimiento, pues uno puede preguntarse si esta distinción, una vez reconocida y comprendida, permite aún la unidad de la lingüística [...]. (p. 233)

Parret ha mostrado que es muy difícil captar el resultado de las indagaciones continuas de Saussure en los manuscritos y que el movimiento constante de su pensamiento inquieto consiste no en resolver, sino en retomar y ampliar una pregunta ya desconcertante con otra pregunta más desconcertante aún. La actitud de Hjelmslev (1985) sobre este punto es mucho más aceptable, más fácil de tratar y más acomodable: «No es necesario considerar el lenguaje como algo complicado; se lo puede considerar como algo simple» (p. 73). Nosotros aceptamos, pues, la distinción entre el estado y el acontecimiento-evento como lo «simple», sin buscar en nombre de algún escrúpulo su punto de ruptura. El *estado* y el *evento* no solo son las efigies respectivas de la longevidad y de la brevedad, sobre todo no son conceptos, sino *deformables* para el discurso, es decir, magnitudes a propósito de las cuales el discurso puede intervenir: la brevedad es lo que es, pero es también —¿sobre todo?— extensible, de la misma manera en que la longevidad se puede contraer. No es, pues, de extrañar que ese balanceo entre *evento* y *estado* se encuentre como principio de la alternancia entre el arte del Renacimiento y el arte barroco, según el análisis de Wölfflin (1985a):

La *aparición* de la realidad que es captada ahora, es decir, una cosa completamente distinta de aquello a la que da forma el arte lineal [del Renacimiento], cuya visión está siempre condicionada por el sentido plástico. [...] Uno [el arte del Renacimiento] es el arte de *lo que es*, el otro [el arte barroco] es el arte de *lo que aparece*. (p. 52)

### 1.3 La sintaxis temporal

Las oposiciones paradigmáticas relativas a la temporalidad inspiran a la sintaxis, puesto que las operaciones sintácticas elementales consisten, según el caso, en alargar lo breve o en abreviar lo largo. Ilustraremos esto brevemente. El 20 de diciembre del 2003, Dominique de Villepin, ministro de Relaciones Exteriores, escribía en el diario *Le Monde*, a propósito del fracaso relativo del proyecto de Constitución de la Unión Europea en Bruselas:

Dejemos, por consiguiente, al tiempo y al diálogo retomar su curso natural para llegar a un acuerdo serio y, sobre todo, ambicioso. Europa, hoy, tiene necesidad de audacia y de altura de miras; no puede seguir funcionando sobre la base de textos en rebaja, salidos de compromisos laboriosos, incomprensibles para los ciudadanos y condenados, desde su adopción, a una duración de vida limitada.

Después de todo, el enunciador considera que el fracaso es imputable a un «sobvenir», es decir, a una aceleración que él deplora, y propone sustituir ese «sobvenir» enojoso por un «llegar a» gratificante, esperando que el tiempo retorne a su «curso natural», es decir, a una poiética\* de la lentitud, garante aquí de los progresos deseados. Se trata de desligarse de la «brusquedad»<sup>6</sup> del *evento* y de adoptar el «paso a paso», el modo de ser del *estado*; en breve, de proceder por «grados»<sup>7</sup>, restituyendo progresivamente esa duración que el evento ha virtualizado.

Según Cassirer (1998, t. 1), esa distinción es gramaticalizada en muchas lenguas:

Muchas de esas lenguas [indoeuropeas] han forjado, para distinguir la acción momentánea de la acción que dura, un medio fonémico propio, ya que las formas que sirven para expresar la acción momentánea son construidas a partir de la raíz verbal acompañada de una vocal radical simple, mientras que las formas que expresan una acción que dura son constituidas por la raíz verbal acompañada de una vocal radical compleja [o sea, reforzada por medio de un diptongo]. De manera general, se distingue de ordinario en la gramática de las lenguas indoeuropeas, a partir de Curtius, la acción «puntual» de la acción «discursiva» [que discurre]. (p. 193)<sup>8</sup>

\* *Poiética*: capacidad, fuerza creadora [NdT].

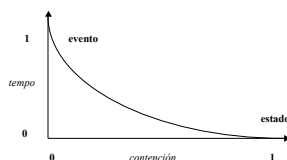
6 Según Focillon (2010): «¿Qué es el evento? Acabamos de decirlo: una brusquedad eficaz» (p. 114).

7 Saussure en los manuscritos se corrige: «*Diferencia*, término incómodo, pues eso admite grados» (fragmento 19, citado por Parret, 1995-1996, p. 46).

8 En rigor, este bello análisis de Cassirer, que resume las adquisiciones de la lingüística del siglo XIX, conduce a pensar que el *tempo* rige —¡también!— el *aspecto*:

imperfectivo	perfectivo
↓	↓
lentitud	rapidez

Este reparto está en concordancia con la tensión ejemplar que se da entre lo imperfectivo y el pasado simple, tal como se ejerce en la novela francesa a partir del siglo XIX. Si ahora proyectamos una sobre otra la hipótesis de Saussure (2002, p. 233) ya citada y el análisis de Cassirer sobre el espacio tensivo, nos daremos cuenta de la reciprocidad de la morfología y de la sintaxis: el *tempo*, que determina la morfología, concuerda con la valencia de *tempo* actual:



Ignorando la deuda que el discurso mantiene con la lengua que lo precede, la especulación filosófica ha elegido ahondar en lo que ha preferido llamar las *aporías del tiempo*. Sin embargo, para el sujeto en la lucha con las contingencias y con las exigencias de la existencia ordinaria, el tiempo solo vale por sus usos y por sus empleos, en pocas palabras, por las latitudes prácticas que ofrece o no en cada circunstancia al sujeto. Hemos propuesto en otra parte (Zilberberg, 2006) distinguir tres especies de tiempo distintas por su contenido y por su utilidad desigual, a nuestro modo de ver.

tiempo directivo	—————>	captación vs. mira
tiempo demarcativo	—————>	anterioridad vs. posterioridad
tiempo fórico	—————>	brevedad vs. longevidad

El estilo temporal elegido por el ministro de Relaciones Exteriores, Dominique de Villepin, se deja describir sin demasiadas dificultades: (i) él se propone regresar de la captación a la mira prospectiva; en efecto, parece razonable pensar que el fracaso ha sorprendido a los dirigentes reunidos, si no habría que admitir que estos últimos deseaban solamente hacer ver a pleno día la amplitud de los desacuerdos alcanzados; (ii) ese fracaso se convierte para el tiempo demarcativo en un pivote temporal cómodo, que divide un antes y un después de Bruselas; (iii) para el tiempo fórico, el texto citado deja entender que un cambio de *tempo*, aquí una desaceleración, es deseable y que, según una fórmula famosa, es urgente «dar tiempo al tiempo», es decir, alargar el tiempo, puesto que esa posibilidad tan valiosa forma parte de nuestras más raras prerrogativas semánticas. Así, el tratamiento analítico, razonado, de la temporalidad evita al sujeto (a los sujetos) la aceptación del no-sentido: el «tiempo» de la Constitución europea aún no ha llegado; nada, pues, está perdido.

En tercer lugar, así como Saussure terminó por moderar el corte entre la sincronía y la diacronía, de la misma manera Hjelmslev (1972) propone ajustar entre la sintaxis y la morfología una reciprocidad que él considera esclarecedora:

Lo sintagmático y lo paradigmático se condicionan constantemente. [...] Es forzoso introducir consideraciones manifiestamente «sintácticas» en «morfología» —incluyendo en ella, por ejemplo, las categorías de la preposición y de la conjunción, cuya única razón de ser es sintagmática— y colocar en la «sintaxis» la definición de casi todas las formas que se pretende haber reconocido en «morfología». (p. 189)

Es claro que el último punto, a saber, el retorno en gracia de la diacronía, y la reciprocidad de la morfología y de la sintaxis van en el mismo sentido y encuentran una problemática recurrente: la relación que existe entre la calidad y la cantidad. Esta dialéctica corresponde a la definición de las unidades y a su tratamiento por la microsintaxis.

## 2. INFLEXIONES MICROSINTÁCTICAS

El estructuralismo de los años sesenta privilegió una posibilidad estructural en detrimento de otras igualmente posibles: la oposición  $[s_1 \text{ vs. } s_2]$ , sobre la base de la estabilidad del intervalo  $[s_1 \Leftrightarrow s_2]$ , de suerte que si  $[s_1]$  y  $[s_2]$  son conmutables uno con otro, el valor del intervalo que acerca el uno al otro no lo es. Nuestra hipótesis directriz, a saber, la dependencia de la extensidad respecto de la intensidad, conduce a la rehabilitación del concepto de *medida*: «Es preciso reconocer, asimismo, que la captación de una “cosa” o de un acontecimiento empírico incluye también un acto de *estimación*» (Cassirer, 1998, t. 2, p. 53)<sup>9</sup>. Desde este punto de vista, la distinción promovida por Saussure entre el *acontecimiento* y el *estado* puede ser recalificada, identificando —desde el punto de vista discursivo— el acontecimiento-evento con la precipitación de una *desmesura*.

### 2.1 La sintaxis intensiva

En el análisis valencial esbozado en nuestro ensayo «Précis de grammaire tensive» (Zilberberg, 2002)\* se proponen tres hipótesis «razonables». (i) Las magnitudes son momentos singulares de un *continuum* orientado

9 Según Leibniz: «La música es una aritmética secreta del alma que no sabe que se encuentra en trance de contar (*nesciens se numerare*)» (citado por Steiner, 1991, p. 258).

\* Una versión revisada de este texto se encuentra en *Éléments de grammaire tensive* (Zilberberg, 2006). [En español: *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2006] [NdT].



«analizable»; ese *continuum* es progresivo o regresivo: en el primer caso, para  $[s_1 \approx 1]$  y para  $[s_4 \approx 0]$ , su aspectualización encadena un *repunte*:  $[s_4 \rightarrow s_3]$ , luego un *redoblamiento*:  $[s_2 \rightarrow s_1]$ ; en el segundo caso, una *atenuación*:  $[s_1 \rightarrow s_2]$ , luego una *aminoración*:  $[s_3 \rightarrow s_4]$ . (ii) La «buena estructura», la que «hace juego» y, por lo mismo, la que autoriza a los sujetos su juego, no es binaria, sino cuaternaria; a partir de la secuencia  $[s_1 - s_2 - s_3 - s_4]$ , planteamos que dos intervalos se adelantan a los otros: el intervalo *amplio*  $[s_1 \Leftrightarrow s_4]$  y el intervalo *restringido*  $[s_2 \Leftrightarrow s_3]$ . Como ya lo hemos indicado, se da un intercambio incesante entre la calificación de las cantidades. (iii) La definición de una unidad comprende ahora dos aspectos: singular, con el que se opone a la unidad que tiene enfrente respecto al intervalo del cual depende, pero esas dos unidades, por el hecho de pertenecer al mismo intervalo, se oponen juntas a las otras dos unidades que dependen del otro intervalo.

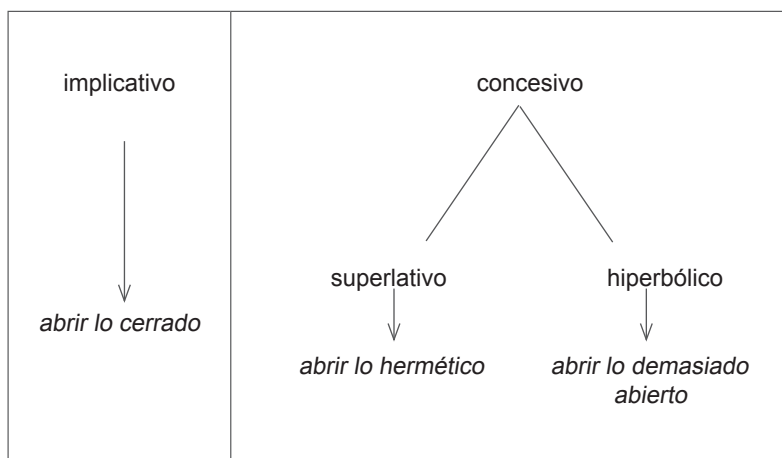
Así las magnitudes forman parte importante de una red\* y, por lo tanto, la identidad de una magnitud se convierte en la suma virtual, móvil, de las relaciones posibles. Los ejemplos, como bien se sabe, vienen en socorro del razonamiento. El espacio directivo tiene por oposición de base [abierto vs. cerrado]<sup>10</sup>, pero esta pareja no es más que una parte de la *red* que añade a cada término de la pareja de base un correlato modal: lo /cerrado/ es lo que se puede abrir, lo /hermético/ es lo que es imposible de abrir en las mismas condiciones; lo /abierto/ es lo que se puede cerrar, lo /demasiado abierto/ [*le /béant/*] es lo que no se puede cerrar sin un esfuerzo superior. Si adoptamos como término *ab quo* lo /abierto/, se alcanza, después de poner en marcha la atenuación, luego la aminoración, lo /hermético/; inversamente, si adoptamos como término *ab quo* lo /hermético/, se alcanza por repunte y después por redoblamiento lo /demasiado abierto/ [*le /béant/*]. Sea la declinación siguiente:

\* Más tarde, en su obra *La estructura tensiva* (2015a), Zilberberg llamará *matriz* a esta red [NdT].

10 Cassirer ha mostrado, en *Filosofía de las formas simbólicas* (1998, t. 2), que la dualidad constitutiva del espacio mítico: [sagrado vs. profano] era homologable con la oposición: [cerrado vs. abierto] (véase el cap. II de la segunda parte).

$s_1 \approx 1$ $s_1$ ↓ demasiado abierto	$s_2$ ↓ abierto	$s_3$ ↓ cerrado	$s_4 \approx 0$ $s_4$ ↓ hermético
atenuación		→ aminoración	
redoblamiento		← repunte	

Si adoptamos  $[s_1 \rightarrow s_4]$  como dirección prevalente [del discurso] y apuntamos, por ejemplo, a  $s_2$ , esta magnitud es para  $[s_1]$  diminutiva, para  $[s_3]$  superativa, para  $[s_4]$  suprema. Pero, en la medida en que conviene [reservar] forzosamente a la «syntaxis» la definición de casi todas las formas que se pretende haber reconocido en «morfología», los «medianos» /abierto/ y /cerrado/ deben ser considerados como operadores, es decir, como infinitivos, de las otras tres magnitudes. Conservando  $[s_2]$  como pivote, alineamos en este orden la serie:  $[s_2 \rightarrow s_1] = \text{abrir lo demasiado abierto}$ ;  $[s_2 \rightarrow s_3] = \text{abrir lo cerrado}$ ;  $[s_2 \rightarrow s_4] = \text{abrir lo hermético}$ . Este reparto es ante todo el de la tonicidad, siempre que el sintagma *abrir lo cerrado* sea, referido a los otros dos, átono e *implicativo*, a partir de una catálisis elemental: ¿qué hacer en presencia de algo /cerrado/ más que —tarde o temprano— abrirlo? Los dos sintagmas tónicos, *abrir lo demasiado abierto* y *abrir lo hermético*, se inscriben por relatividad como *concesivos*, pero por razones distintas: *abrir lo demasiado abierto* como resultado recursivo del redoblamiento, y por este motivo lo calificaremos de *hiperbólico*; por lo que concierne al sintagma *abrir lo hermético*, lo calificaremos de *concesivo* fundándonos en la catálisis siguiente: «*aunque* sea hermético, ¡yo lo abro!». Autentificada, la concesión, en los términos en que nosotros la abordamos, establece la performancia como *hazaña*. Sea el sistema siguiente, que tiene el mérito, insigne a nuestro entender, de establecer —o de recobrar— una continuidad ventajosa entre la lengua preocupada por la frase, y la retórica, interesada en el discurso.



Aduciremos dos argumentos más. (i) Los sintagmas concesivo-hiperbólicos y concesivo-superlativos son, en razón de su posición en el seno del sistema y del ardor de sus valencias intensivas, «vigilados» por el sincretismo. (ii) La concesión discursiva ajusta las dinámicas respectivas del programa y del contraprograma según dos posibilidades simétricas e inversas una de la otra: la concesión es benéfica cuando el programa propuesto como deseable prevalece sobre el contraprograma que se le opone y lo resiste; la concesión es desastrosa cuando el contraprograma enojoso se impone en detrimento del programa puesto en marcha por el sujeto.

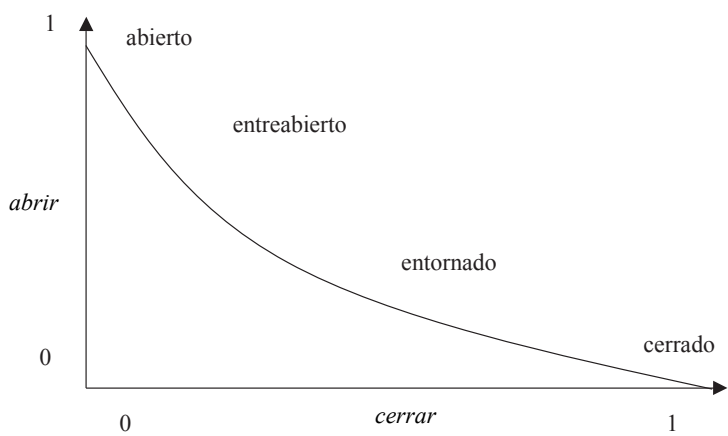
En los *Prolegómenos* (1971b), Hjelmslev desconfía de la catálisis de una catálisis, pero la inteligibilidad del ejemplo escolar que proponemos bien merece una doble catálisis: (i) de la cualidad hacia la cantidad *estimada*, si retomamos el término de Cassirer; (ii) de esta cantidad subjetiva hacia el gasto y el esfuerzo que hay que aportar, es decir, el cuerpo, pero un cuerpo en cierto modo paradigmático, el cual, ante los requerimientos del no-yo, con razón o sin ella, responde: *puedo o no puedo*. Sea el doble desplazamiento: [cualidad → cantidad → corporeidad]. La enunciación es doble: predicativa y encarnada, excepto por un detalle, a saber, que las prótesis prodigiosas de las que el hombre de hoy dispone han añadido al limitado cuerpo humano de antaño un cuerpo casi infinito, sin retirarle, no obstante, el privilegio de decir, al término de la cadena, lo que él es «exactamente».

El intervalo «corriente»  $[s_2 \Leftrightarrow s_3]$  puede ser amplificado y proyectado sobre  $[s_1 \Leftrightarrow s_4]$ , pero puede igualmente ser objeto de una atenuación y,

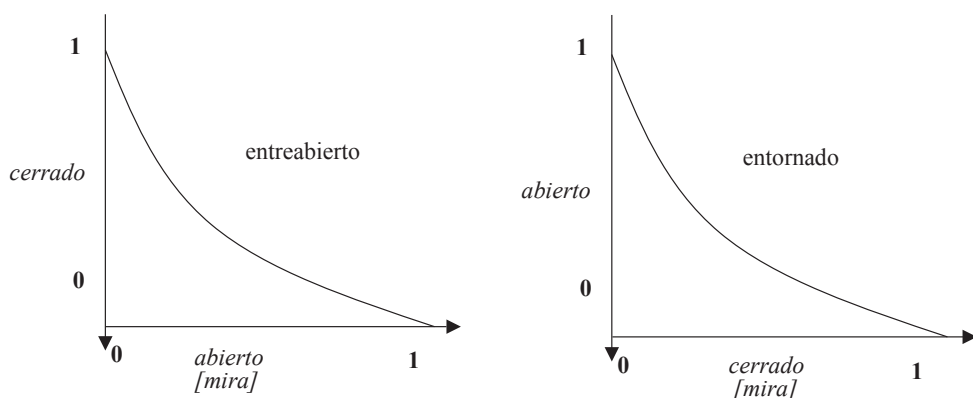
después, de una aminoración hasta terminar en la indiscernibilidad. «Entre» lo /cerrado/ y lo /abierto/, el diccionario propone aún lo /entornado/ y lo /entreabierto/. La consulta de los diccionarios de referencia ofrece estos datos:

<i>Robert</i>	<i>Littre</i>
<i>entreabrir.</i> 1. Abrir disjuntando, separando. 2. Abrir a medias, muy poco, V. Entornar.	<i>entreabrir.</i> 1. Abrir por disjunción. Abrir a medias.
<i>entornar</i> [bâiller]. 2. Estar entreabierto, mal cerrado o mal ajustado. <i>Son col bâille: Su cuello está mal ajustado.</i>	<i>entornar</i> [bâiller]. Entreabierto, estar mal ajustado.

Uno estaría tentado a formular la hipótesis de que el intervalo  $[s_2 \Leftrightarrow s_3]$ : [abierto vs. cerrado] de englobado se convierte en englobante del intervalo inédito [entreabierto vs. entornado], lo que daría gráficamente:



Sin embargo, este diagrama, siendo de hecho plausible, no toma en cuenta la sobredeterminación sintáctica de las magnitudes morfológicas identificadas, sobredeterminación delicada que los diccionarios se han abstenido de desdeñar. Esto nos lleva a pensar que, a pesar de su proximidad semántica manifiesta, lo /entreabierto/ y lo /entornado/ no pertenecen al mismo espacio: (i) lo /entreabierto/ tiene por horizonte la «mira» de lo /abierto/ y una decadencia de lo /cerrado/; a propósito de lo /entreabierto/, el analista dudará sobre el punto de saber si la atenuación de lo /cerrado/ es solamente incoativa: «muy poco abierto», o imperfectiva: «abierto a medias»; (ii) en el caso de lo /entornado/, los dos diccionarios acuden a una precisión normativa: para el *Litttré*, «estar mal cerrado»; para el *Robert*, «mal ajustado»; la *mira* es ahora la de lo /cerrado/ y se inscribe en un proceso que no alcanza su término. Para poner en evidencia esta diferencia, colocamos cada vez en la «abscisa» la *mira*.



Nuestro propósito no es hacer una semiótica del matiz. Esta interviene en el dispositivo a modo de plano de la expresión, a modo de manifestante. Nuestra preocupación apunta a sorprender la ambigüedad y la inestabilidad mismas del matiz, o según los términos de Saussure, a captarlo como *evento*, como conflicto, y no como *estado*. Tomamos de Claudel un análisis brillante donde establece que la vivencia del matiz es muy interrogativa. A propósito del cuadro *El indiferente*, de Watteau, Claudel escribe en *L'œil écoute* (1973):

No, no; no es que él sea indiferente, ese mensajero de nácar, ese preludio de la Aurora; digamos más bien que oscila entre el vuelo y la marcha, y no es que esté ya bailando, sino que uno de sus brazos

extendido y desplegando con el otro en toda su amplitud el ala lírica, mantiene un equilibrio cuyo peso, a medias conjurado, no conforma más que un mínimo elemento. Está en actitud de salida y de entrada, escucha, espera el momento justo, que lo busca en nuestros ojos, desde la punta temblorosa de sus dedos hasta la extremidad de ese brazo extendido, él calcula, y el otro brazo volátil con la amplia capa se prepara a secundar el salto. ¡Mitad corzo, mitad pájaro, mitad sensibilidad y mitad discurso, mitad equilibrio y mitad ya el alivio! ¡Sílfide, prestigio, y la pluma vertiginosa que se prepara para el párrafo! El arco ha comenzado ya esa larga posición sobre la cuerda, y toda la razón de ser del personaje reside en el impulso medurado que se prepara a tomar, borroso, anonadado en su propio torbellino. Así el poeta ambiguo, inventor de su propia prosodia, que no se sabe si vuela o si camina su pie, o esa ala, cuando quiere desplegarla sobre ningún elemento extraño, sea la tierra, o el aire, o el fuego, o esa agua que se llama éter, ¡para nadar en ella! (p. 241)<sup>11</sup>

El binarismo tajante que opera según el «de dos cosas una» es aquí inoperante. Si nos preguntamos de dónde proviene exactamente la «resonancia» de esta página, nos parece que se debe, según una medida que habría que determinar, a su posicionamiento temporal. Se sitúa en el punto de intersección de la temporalidad enunciativa del proceso y de la temporalidad enunciativa del observador; este último es invitado a arbitrar a cada instante entre el *ya* y el *aún no*, a moderar la precipitación del *ya* por la instalación del *aún no*, recurriendo al *presto* del *ya*. Como lo dejaba entender Hjelmslev, si la oposición tiene un fondo, es más sintáctico que morfológico, o aún mejor: el ropaje morfológico sirve de cobertura y de pantalla a la actividad sintáctica.

Más precisamente, este análisis de Claudel, cuyo estatuto es metasemiótico, recae sobre lo que nos gustaría llamar el paradigma tensivo de la actualización, paradigma que el par [*ya* vs. *aún no*] resume sin duda<sup>12</sup>, pero que, por este mismo hecho, es preciso desarrollar. Lo que el observador acecha es lo que en música se llama el *ataque*, es decir, la sobredeterminación «cinética» y tónica de la incoatividad:

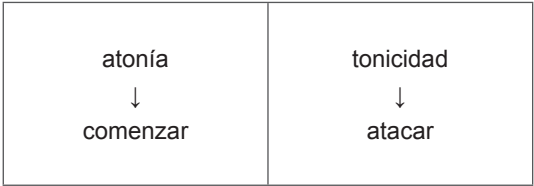
11 En la última frase, Claudel plantea que este análisis es generalizable y no vale solamente para la danza, es decir, asocia el espacio, el ritmo, la música, el cuerpo, sino también para la poesía, es decir, para una semiosis verbal.

12 La tensión esclarecedora: [*ya* vs. *aún no*] ha sido tomada de un fragmento de los *Cuadernos* (1973) de Valéry:

Noción de los retrasos.

Lo que es (ya) no es (aún), he aquí la sorpresa.

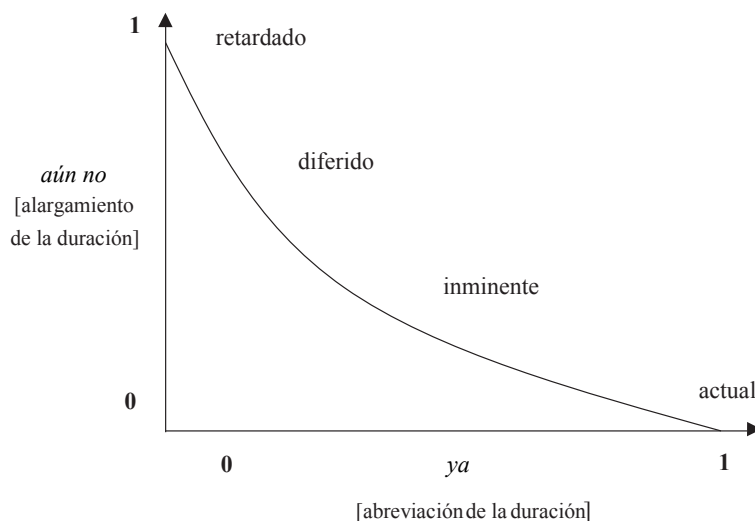
Lo que no es (aún) es (ya), he ahí la espera. (p. 1290)



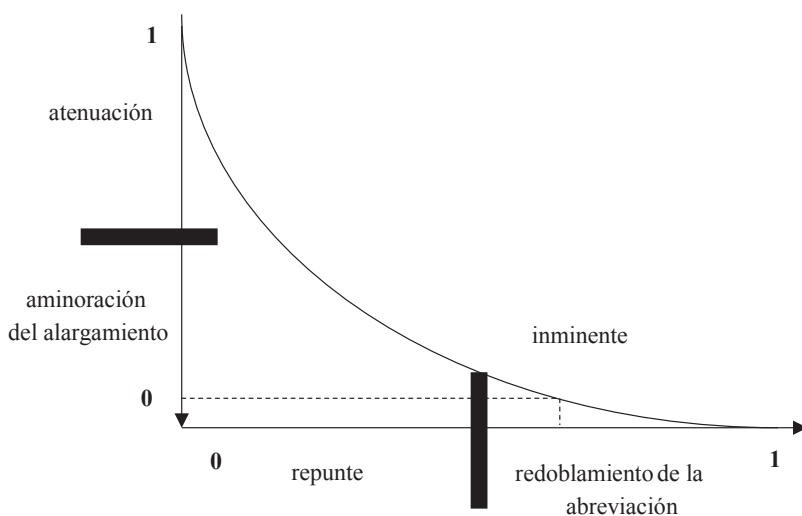
La aserción del *aún no* propone que, para el observador, una cantidad de tiempo  $[\Delta]$  separa la actualización del proceso de su realización; esa cantidad  $[\Delta]$ , a partir de experiencias anteriores, por decirlo así, capitalizadas, es evaluada como larga o como breve, pero esas apreciaciones pueden, por reflexividad y por recursividad, oponerse a ellas mismas. En el caso de la brevedad, la actualización más breve está confiada a lo /inminente/, es decir, «lo que se va a producir en muy poco tiempo» (*Micro-Robert*); la contracción de esta duración produce lo /actual/: «lo que existe, lo que pasa en el momento en que se está hablando», o incluso, según la jerga mediática, lo /directo/. En el caso de la longevidad, es la magnitud /tarde/: «después de un tiempo considerado como largo», que es tomado en cuenta y retenido como pertinente; la valencia inferior es lo /diferido/, la valencia superior es lo /retardado/ o lo /aplazado *sine die*/. En razón de la presión de la etiqueta y del protocolo, cada sociolecto dispone en este punto de una escala minuciosa y coercitiva de retrasos que le es propia. Sea la red siguiente:

<i>operación</i> → <i>temporalidad</i> ↓	repunte ↓	redoblamiento ↓
<i>longevidad</i> → $[\Delta_1 < \Delta_2]$	diferido $[\Delta_1]$	retardado $[\Delta_2]$
<i>brevedad</i> →	inminente $[\Delta > 0]$	actual $[\Delta = 0]$

En forma de diagrama que exhibe la progresividad interna de las magnitudes tensivas:



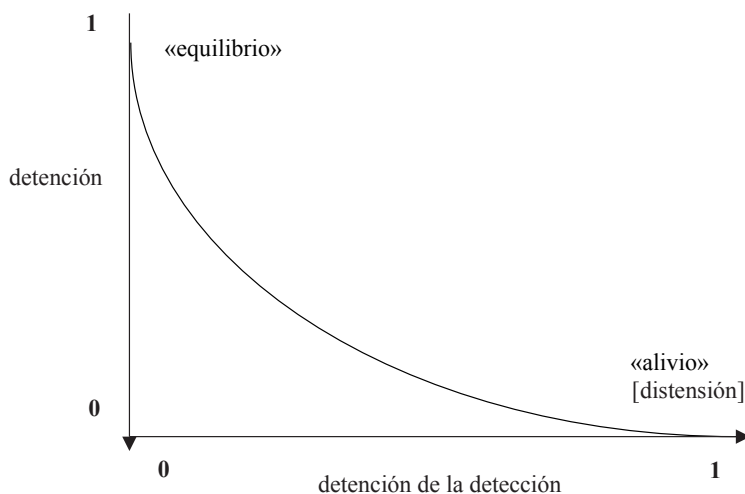
La dependencia de las definiciones disponibles en los diccionarios corrientes está lejos de ser evidente. Como ejemplo, para lo /inminente/, el *Micro-Robert* propone: «lo que va a producirse en muy breve tiempo», definición que juega a la vez con la actualización, con la identificación de una dirección y con la reabsorción de una magnitud. Pero, para restituir a esos rasgos su característica sistémica, conviene restablecer en cada eje las zonas aspectuales que controla:





Lo que hay que definir, aunque la fórmula es probablemente generalizable, es la complejidad de lo /inminente/. En una primera aproximación, lo /inminente/ compone, de una parte, la aminoración del *aún no*: «en muy poco tiempo», y, de otra parte, el redoblamiento de la abreviación para la secuencia: «lo que va a producirse». Esta abreviación arrastra al sujeto hasta el punto crítico donde el «ya», que el *Micro-Robert* define como «desde ahora», cede el lugar —si nos atrevemos a decirlo— al «ahora». Los lexemas, pero tal vez sobre todo los adverbios, por su «transparencia», regulan la amplitud diferencial de las operaciones tensivas que se efectúan.

El término complejo del tipo: «¡mitad equilibrio y mitad ya el alivio!», define una alternancia entre dos regímenes fóricos que la clarividencia personal de Claudel designa como *prosódicos*. Cada uno de esos regímenes solo se beneficia de un predominio momentáneo: si es dominante, el «equilibrio» inhibe el «alivio» por el tiempo que el punto de ruptura tarde en llegar, mientras que el progreso del «alivio» aminora secretamente el «equilibrio». Saussure (1974) es ciertamente el «hombre» de la diferencia, pero es igualmente el de la *complejidad*: «La lengua es, por decirlo así, un álgebra que solo dispone de términos complejos» (p. 205). Desde nuestro punto de vista, esa complejidad es la que proviene del espacio tensivo, la cual se transmite jerárquicamente a las magnitudes que ese espacio acoge. El espacio tensivo es ante todo fórico y, en consecuencia, las magnitudes «son» vectores orientados y mesurados, mociones y, por analogía, más participios de presente que señalan una valencia de *evento* que participios de pasado que señalan una valencia de *estado*. Sea:



## 2.2 Reciprocidad del sistema y del proceso

La minuciosidad del texto de Claudel permite penetrar por una de las vías de la asunción del sentido en discurso, a saber, el procedimiento explicitado hace posible pasar del *sistema*, en cuanto lugar de espaciamientos, al *proceso*, en cuanto lugar de enfrentamientos. Retomaremos, por ser cómodo, el caso de la temporalidad fórica, puesto que «habla» a todos y cada uno de nosotros. El término *ab quo* es la alternancia, cuya «*sede*», para Saussure, «está en el cerebro». En la medida en que, según Hjelmslev (1972), «por esa función entre lo paradigmático y lo sintagmático se explica su condicionamiento recíproco» (p. 189), nosotros estamos en capacidad de transformar la alternancia paradigmática del tipo [largo vs. breve] en coexistencia sintagmática del tipo [largo  $\Leftrightarrow$  breve], dando al signo [ $\Leftrightarrow$ ] la función de representar simplemente la resolución de la virtualidad propia de las oposiciones paradigmáticas. La coexistencia sintagmática y la desigualdad valencial de los términos-medida, que necesariamente toman cuerpo, aparecen ahora como las condiciones de posibilidad de la actividad sintagmática que designamos como una *efectuación sintáctica*. En efecto, en razón de esa contigüidad, el trabajo de la diferencia puede intervenir haciendo valer, según la *doxa* actual, la superioridad de lo /breve/ sobre lo /largo/; y, según una *doxa* cada vez más pasadista [amante del pasado], la superioridad de lo /largo/ sobre lo /breve/. En el primer caso, la operación discursiva puesta en marcha será la *abreviación*; en el segundo, el *alargamiento*. La coexistencia sintagmática es el término medio entre la alternancia paradigmática y la efectuación sintáctica, entre la morfología y la sintaxis. En el cuadro siguiente, el signo [ $\Leftrightarrow$ ] representa la contigüidad sintagmática; la letra [r] entre corchetes, la rección eficiente como principio de una dirección semántica identificable; los caracteres en negrita indican el término regente; los caracteres corrientes, el término regido.

morfología [sistema]		→	sintaxis [proceso]
alternancia paradigmática	coexistencia sintagmática		efectuación sintáctica
largo vs. breve	largo ⇔ breve		breve [r] largo → abreviación largo [r] breve → alargamiento

Esta problemática está presente, con variantes terminológicas notables y por preocupaciones distintas, en la mayor parte de las teorías orientadas al discurso. La preocupación recurrente de Hjelmslev de abolir la antigua división entre morfología y sintaxis<sup>13</sup> estaba ya explícita en Saussure (1974): «Pero esa distinción [entre morfología y sintaxis] es ilusoria. [...] Lingüísticamente, la morfología no tiene objeto real y autónomo; no puede constituir una disciplina distinta de la sintaxis» (p. 224). Por su parte, Jakobson retoma la distinción saussuriana entre relaciones *in absentia*, relativas al código, y relaciones *in praesentia*, relativas al mensaje. Sin embargo, cierto desequilibrio subsiste en desventaja de las segundas: las relaciones *in absentia* son dirigidas por un principio llamado de *equivalencia*, mientras que las relaciones *in praesentia* se contentan con la simple contigüidad. Reconciliando la lingüística saussuriana y la retórica «restringida» (Genette), Jakobson (1985) procede a una condensación respecto de la lingüística y a una inducción respecto a la retórica:

El desarrollo de un discurso puede hacerse a lo largo de dos líneas semánticas diferentes: un tema (*topic*) lleva a otro tema, sea por similaridad, sea por contigüidad. Lo mejor sería sin duda hablar de proceso metafórico en el primer caso, y de proceso metonímico en el segundo, ya que encuentran la expresión más condensada, uno en la metáfora, otro en la metonimia. (p. 61)

13 «[...] será fácil [...] superar de una vez por todas la subdivisión actual de la gramática en fonética, morfología, sintaxis, lexicografía y semántica, subdivisión defectuosa en muchos aspectos, y cuyos dominios se sobreponen en buena parte» (Hjelmslev, 1971b, p. 88).

Si, en este pasaje, Jakobson (1985) otorga a ese principio la mayor extensión, en otros pasajes reserva esa característica para el metalenguaje, y, sobre todo, como se sabe, para el lenguaje poético (p. 220). Sin embargo, la indecisión desaparece cuando uno observa el uso analítico que Lévi-Strauss, tanto por sí solo como en colaboración con Jakobson, ha hecho de esa dualidad creadora, sin retroceder ante la postulación de un determinismo retórico: «[...] verificando así esa ley del pensamiento mítico según la cual la transformación de una metáfora termina en una metonimia» (Lévi-Strauss, 1984, p. 158).

La hipótesis de Jakobson ha sido tomada como un descubrimiento y como una novedad, aunque equivocadamente. En «Teoría general de la magia», que data de 1902, Mauss, contemporáneo de Saussure, identificaba ya la tríada categorial que se convertiría en la carta magna del estructuralismo:

Es posible desprender, de entre el follaje de las expresiones variables, tres leyes dominantes. Se las puede designar a todas ellas como leyes de simpatía, si es que se comprende bajo la palabra *simpatía*, la antipatía. Estas son las leyes: de contigüidad, de similaridad, de contraste; las cosas en contacto están o permanecen unidas, lo semejante produce lo semejante, lo contrario actúa sobre lo contrario. (Mauss, 1971)<sup>14</sup>

---

14 El paso del sistema al proceso no se le plantea a Mauss como un problema, puesto que las tres categorías que pone por delante son eminentemente transitivas; la distinción es solo la condición de un *hacer* práctico identificable. En el segundo volumen de *Filosofía de las formas simbólicas* (1998), consagrado al «pensamiento mítico», Cassirer pone el acento en la «simpatía», en la cual prefiere ver una «ley particular de *concrecencia* o de *coincidencia*», que se debe al hecho de que «no hay en el fondo para la relación en la visión mítica más que una sola dimensión, más que un solo plano de ser» (Cassirer, 1998, t. 2, p. 93). La figura de retórica prevaleciente parece ser, desde esta perspectiva, la *sinécdoque*, pero una sinécdoque plenaria, que funcione en los dos sentidos: «[...] postulamos que las propiedades en cuestión tienen que ser de tal naturaleza que puedan ser localizadas: uno localiza, por ejemplo, la suerte de un hombre sobre la paja de su techo de cañas» (Mauss, 1971, p. 60). Si se admite el fondo *concesivo* del análisis de Mauss: la *simpatía* subsume la *antipatía*; si la catálisis siguiente está fundada: [*las cosas son o permanecen unidas* → *a pesar de que hayan estado alejadas, las cosas permanecen unidas*]; si, en fin, la *similaridad* encuentra tarde o temprano la *contrariedad*, entonces, el pensamiento mágico tiene por dinámica extensiva la orientación de la sinécdoque [de la parte al todo / del todo a la parte; del continente al contenido, del contenido al continente].

La semiótica greimasiana admite igualmente la reciprocidad de la sintaxis y de la semántica, aunque a partir de otras premisas. El cuadrado semiótico proporciona una dualidad de puntos de vista: definicional y procesual, lo cual permite que la sintaxis y la semántica fundamentales se comuniquen entre sí. No es ilegítimo considerar que la sintaxis se convierta, en la acepción hjelmsleviana del término, en semántica, aunque la sintagmatización de las magnitudes, lejos de ser un artefacto, parece más bien la resolución de un sincretismo ventajoso: «[...] el término *contradicción* designa al mismo tiempo una relación entre dos términos, donde la negación de un término provoca la aparición de otro término» (Greimas y Courtés, 1981)<sup>15</sup>. Esta sinonimia está a veces atestiguada por el léxico; así, en francés, el nombre *ouverture* [abertura] abre —aspectualmente hablando— toda «la extensión de la zona semántica» (Hjelmslev), ya que puede designar, según el *Micro-Robert*: «1. La acción de abrir; el estado de lo que está abierto. 2. El espacio libre, vacío, por el cual se establece la comunicación o el contacto entre el exterior y el interior». Y podríamos multiplicar los ejemplos.

La reciprocidad de la morfología y de la sintaxis ha sido puesta en duda por Brøndal (1943). Según este autor, entre la morfología, que trata de la «forma interior» de la palabra, y la sintaxis, que tiene por objeto la frase, existe una solución de continuidad no negociable; las mismas funciones pueden ser aseguradas por palabras diferentes: «La naturaleza o el carácter fijo de una palabra dada no entraña una función sintáctica única y necesaria» (p. 9). Esta separación está vinculada sin duda a una suerte de «división del trabajo», pero el rasgo más claro es ciertamente la presencia de un diferencial, excedentario respecto a la sintaxis, deficitario respecto a la morfología:

El discurso, en este sentido, es una totalidad rítmica, un orden en el tiempo (por tanto, irreversible) donde cada elemento (fónico o semántico) toma su lugar y cumple el rol asignado a ese lugar. Por ese valor de posición, las palabras abandonan los limbos del diccionario para vivificarse, para adquirir un sentido preciso y, al mismo tiempo, un carácter real y personal. La lengua, considerada *in abstracto*, se convierte así, por el mecanismo psicofisiológico, en cosa viviente y vivida. (Brøndal, 1943, p. 55)

15 Véase la entrada «Sintaxis fundamental, 2». Sobre este punto, la aproximación de Hjelmslev (1972) evita el logicismo: «La *relación* o función sintagmática y la *correlación* o función paradigmática están en función una de otra» (p. 197).

Las características *sui generis* de la sintaxis son las siguientes: (i) la sintaxis presenta una dimensión *prosódica* que la morfología no podría proporcionar, el discurso es una «totalidad rítmica»; (ii) la sintaxis está localizada, en el sentido en que cada unidad recibe un «lugar», según Saussure un «valor»<sup>16</sup>, que la singulariza; (iii) es subjetivante, e incluso escuchando sus connotaciones, *vivificante*. En Greimas se encuentra un eco de estas preocupaciones a propósito de la problemática de los modos de existencia<sup>17</sup>.

La posición de Benveniste coincide, aunque por vías diferentes, con la de Brøndal. A partir de la doble característica de las unidades lingüísticas, Benveniste<sup>18</sup> distingue el conjunto de las unidades distribucionales e integrables, el sistema restrictivo de la lengua, y el conjunto de las unidades distribucionales y no integrables<sup>19</sup>; la frase y, por inducción, el discurso: «La frase es la unidad del discurso». Benveniste lo explica así: la frase comporta una sola posibilidad, la predicación, susceptible sin duda de modalidades distintas, pero que no cuestionan su carácter «aparadigmático»\*. Lo que es notable a los ojos de Benveniste no es una continuidad casi orgánica, «jerárquica» según Hjelmslev, sino más bien una solución de continuidad, una paradoja liberadora:

La frase, creación indefinida, variedad sin límites, es la vida misma del lenguaje en acción. De eso concluimos que con la frase abandonamos el dominio de la lengua como sistema de signos, y entramos en otro universo, el de la lengua como instrumento de comunicación, cuya expresión es el discurso. (Benveniste, 1974, pp. 129-130)<sup>20</sup>

16 «Colocado en un sintagma, un término solo adquiere su valor porque se opone a lo que le precede o a lo que le sigue, o a ambos» (Saussure, 1974, pp. 207-208).

17 «Al contrario de la existencia actual, propia del eje sintagmático, la existencia virtual caracteriza el eje paradigmático: se trata de una existencia *in absentia*» (Greimas y Courtés, 1982, entrada «Virtualización»). La problemática de los modos de existencia que precisa el devenir «normal» de la relación del sujeto al objeto se aplica perfectamente a la relación del sujeto hablante con la lengua, según Brøndal (1943).

18 Para Benveniste (1974): «Estas relaciones deben ser bien distinguidas. Entre los elementos del mismo nivel, las relaciones son *distribucionales*; entre elementos de nivel diferente, ellas son *integrativas*» (p. 123).

19 «Podemos segmentar la frase, pero no podemos emplearla para integrar» (Benveniste, 1974, p. 127).

\* *Aparadigmático*: a-paradigmático, no-paradigmático. Se usa *a-* como elemento de negación (DRAE) [NdT].

20 Véase el comentario de Ricœur en *La metáfora viva* (1977). [Se encuentra en las pp. 87-100 de la edición francesa: *La métaphore vive*. París: Editions du Seuil, 1975].

Este reparto inesperado puede, sin embargo, ser entendido de otra manera. Ciertamente el relato no es el discurso, pero Greimas (1973) ha mostrado que el relato y el mito sobrepasan la frase y funcionan como integrantes de ella (pp. 219-269), rebasamiento que prohíbe el sintagma «gramática narrativa» como un oxímoron. La misma interrogante puede ser formulada a propósito de la novela francesa del siglo XIX: si Stendhal colocaba la novela bajo el signo de la libertad, Balzac estimaba que existían en materia de novela reglas que el novelista tenía que respetar, y él confía en *Las ilusiones perdidas* a d'Arthez la tarea de hacérselo conocer a Lucien de Rubempré; pero es con seguridad a Proust (1971) a quien se debe la formulación más penetrante a propósito de la novela balzaciana:

Bien mostradas por Balzac (*La Fille aux yeux d'or*, *Sarrazine*, *La Duchesse de Langeais*, etcétera) las lentas preparaciones, el tema que se amarra poco a poco, luego el estrangulamiento final. Y también la interpolación de tiempos (*La Duchesse de Langeais*, *Sarrazine*) como en un terreno donde están mezcladas lavas de épocas diferentes. (p. 299)

En el mismo espíritu, la *Poética* de Aristóteles, en razón de la preeminencia que le otorga a la peripecia y sobre todo al reconocimiento, ha sido aceptada como una gramática de la tragedia. Los géneros discursivos, codificados o no, de los que los géneros y los subgéneros literarios no son más que una parte más bien modesta, vendrían a ocupar esa vacante, esa indeterminación, formulando imperativos tanto más estrictos cuanto que no corresponderían a «nada»...

### 2.3 Dignidad de la concesión

Desviando un tanto una observación de Vendryés (1958): «[El francés] es una fuerza que solamente se puede definir por la meta a la cual tiende; es una realidad en potencia que no llega al acto; es un devenir que no termina jamás» (p. 285), Merleau-Ponty en *La prosa del mundo* (1999) ve en esa imperfectividad<sup>21</sup> definitiva, en esa «cavidad siempre futura», la antinomia inapreciable de un lenguaje con la posibilidad de estar siempre más allá de sí mismo:

---

21 «[...] Para que su deseo se realice, es necesario que no se realice de inmediato, y para que cualquier cosa se diga, es preciso que jamás haya sido dicha» (Merleau-Ponty, 1999, p. 58).

El poder del lenguaje no está ni en ese devenir de intelección hacia el cual se dirige, ni en ese pasado mítico del que provendría; radica por entero en su presente, en cuanto que logra ordenar las pretendidas palabras clave para hacer que digan más que lo que han dicho jamás, que se superen como productos del pasado y nos den la ilusión de superar toda palabra y de llegar a las cosas mismas, porque, en efecto, sobrepasamos todo lenguaje dado. (p. 58)

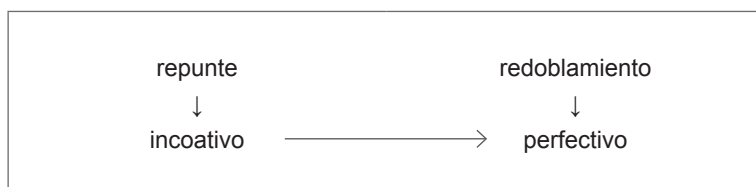
Y, *sin embargo*, siempre más acá de sí mismo:

Hay, ciertamente, un interior del lenguaje, una intención de significar que anima los accidentes lingüísticos, y hace de la lengua, a cada momento, un sistema capaz de recuperarse y confirmarse a sí mismo. Pero esa intención se adormece a medida que se cumple; para que su deseo se realice, es preciso que no se lleve a término, y para que algo sea dicho, es necesario que no sea dicho absolutamente. (Merleau-Ponty, 1999, pp. 51-52)

Si no nos equivocamos, la mayor virtud del lenguaje tiene, en el espíritu de Merleau-Ponty, por principio espiritual su imperfectividad creadora.

A partir de estas relecturas rápidas y sumarias de los textos fundadores de la lingüística y de la semiótica, no se trata de designar un «ganador» descalificando a los otros como «perdedores». Si nos encontramos en presencia de una complejidad que oscila entre la profesión y la denegación, ¿cómo tratarla «prácticamente»? Creemos que la *concesión* permite convertir con todo conocimiento de causa, es decir, discursivamente, una contradicción exclusiva en *coexistencia* de hecho, o según una fórmula inigualable: «*ménager la chevre et le chou*» [«nadar entre dos aguas»]. En efecto, si el sistema controlase de parte a parte el proceso, *todo estaría ya dicho*, y la novedad solo sería apariencia: la ilusión disipada, que pareciera que no ha hecho más que disponer de otra manera las magnitudes ya establecidas en el repertorio. Conviene, pues, inscribir como recurso la posibilidad del proceso para superar, exceder el sistema que lo controla. ¿Cómo? El sistema admite en ascendencia el algoritmo elemental:





Es necesario que el redoblamiento sea recategorizado aspectualmente hablando. Esa recategorización —más exactamente, sin duda: esa sublimación— es aceptable a condición de movilizar simultáneamente la concesión y la recursividad: *aunque* el redoblamiento haya tenido lugar, yo reitero, según un pleonismo<sup>22</sup> legitimado por el *credo* baudelairiano relativo a la incondicionalidad de la progresividad<sup>23</sup>, el redoblamiento; en breve, yo *redoblo el redoblamiento* aplicándole a sí mismo la operación que él autoriza. Respecto a la tensión perenne entre el hecho y el derecho, admitiremos que, en esta circunstancia, siempre crítica, la concesión viene a restablecer el hecho en sus derechos: «[...] hablando o escribiendo, no nos referimos a *cualquier cosa* que está delante de nosotros, distinta de toda palabra, lo que tenemos que decir es el exceso de eso que vivimos sobre lo que ya está dicho [...]» (Merleau-Ponty, 1999, pp. 158-159). Así como la narratividad excede la narración, del mismo modo admitiremos que la *concesividad*, término que resume un estilo relacional preciso, excede la concesión gramatical.

La concesión es valiosa porque participa de la alternancia mayor a nuestros ojos:

«llegar a» vs. «sobrevenir»

En efecto, para los gramáticos, la concesión está del lado del «sobrevenir»:

[...] cuando una acción o un estado parece que contienen cierta consecuencia, la oposición nace del hecho de que una consecuencia contraria, inesperada, se produce; a eso de le llama *concesión* o la

22 En *Les figures du discours* (1968), a propósito del sintagma «ver con los ojos», Fontanier procede a una rehabilitación del pleonismo (pp. 299-303).

23 Según Baudelaire (1954c): «Estudiar en todos sus modos, en las obras de la naturaleza y en las obras del hombre, la universal y eterna ley de la gradación de lo *poco a poco*, de lo *pequeño a pequeño*; con las fuerzas progresivamente crecientes, como los intereses en materia de finanzas. [...] Lo mismo ocurre con la habilidad artística y literaria; y lo mismo con el tesoro variable de la voluntad» (pp. 1226-1227).

*causa contraria*. Tipo: «A pesar de que tuvo fiebre muy alta, se salvó». (Wagner y Pinchon, 1962, p. 600)

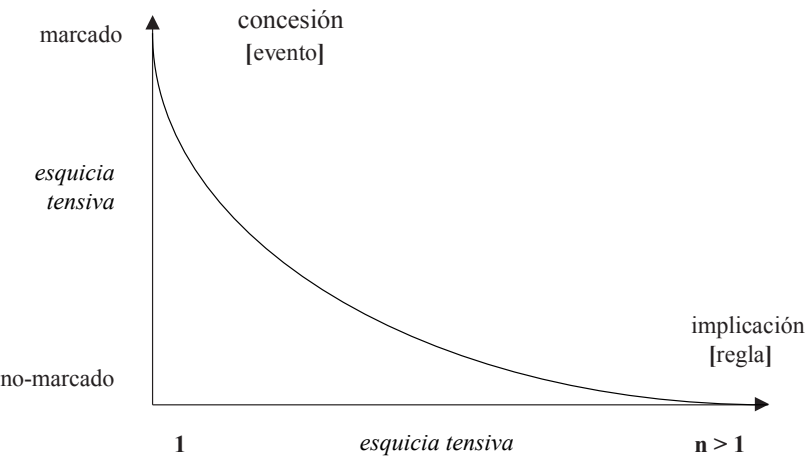
¿Es preciso decirlo? Lo inesperado tiene aquí valor de marcado, y lo esperado, valor de no-marcado; sea ahora:

<div>implicación</div> <div>↓</div> <div>esperado</div> <div>↓</div> <div>no-marcado</div>	<div>concesión</div> <div>↓</div> <div>inesperado</div> <div>↓</div> <div>marcado</div>
--	---

En estas condiciones, un oscuro principio de equivalencia o de compensación regula, más acá o más allá de la gramática expresada, el reparto de las valencias intensiva y extensiva:

<div><i>sintaxis</i> →</div> <div><i>tensividad</i></div> <div>↓</div>	<div>implicación</div> <div>↓</div>	<div>concesión</div> <div>↓</div>
<div>valencia intensiva →</div>	<div>débil</div>	<div>fuerte</div>
<div>valencia extensiva →</div>	<div>numerosa</div>	<div>de golpe en golpe</div>

Esta red puede ser proyectada en forma de diagrama:



Desde el punto de vista sistémico, la concesión viene a intercalarse entre la afirmación y la denegación: admite la coexistencia de hecho de magnitudes que la *doxa*, orgullosa de su superioridad numérica, tiene por incompatibles, como lo muestra el siguiente fragmento de Nietzsche (2012):

La creencia fundamental de los metafísicos es la *creencia en la antinomia de los valores*. Aun los más prudentes, aquellos que han jurado *de ómnibus dubitandum* [hay que dudar de todo], no se han preocupado de emitir una duda sobre este punto, mientras que aquí la duda era más necesaria. Porque uno se puede preguntar primeramente si existen antinomias, y en segundo lugar, si esas apreciaciones populares, esas antinomias de valores sobre las cuales los metafísicos han impreso su sello, no son tal vez simples juicios superficiales, perspectivas provisionales, tomadas desde un ángulo particular, de abajo arriba, «perspectivas de rana» en cierto modo, por usar una expresión familiar de los pintores. (p. 22)

### 3. FINAL

Porque es simple, esta estructura ilustra, a nuestro parecer, el ejercicio en discurso de la mira obstinada del valor. La concesión debe imperativamente ser singular; aunque por lo demás sería altamente deseable, la duplicación del sobrevenir es mortífera y, en ese sentido, el lugar común «la excepción confirma la regla» no debe ser aceptado como un truismo ni como un desplante, sino como un axioma valioso: la concesión remite a la excepción, por cuanto la implicación, por su lado, establece una regla que la conforta. La reduplicación ¿no esboza ya por sí misma una regla, la cual, según expresión que tomamos de Merleau-Ponty cuando reflexiona sobre la ambivalencia de la relación del sujeto con la lengua, afirma que el sujeto no puede menos que «destruirla realizándola»?<sup>24</sup>. Si en tal universo de discurso no hay, como escribe Cassirer (1998, t. 2), más que «un solo plano de ser», la exclusividad sobrevenida funda y resume el valor. Todo pasa como si, desde el punto de vista discursivo, el contenido del contenido se identificase con el rigor de la exclusividad que se ejerce tanto en su contra como en su provecho: «La idea de Infinito es Deseo. Consiste, paradójicamente,

---

24 A propósito de esta relación, Merleau-Ponty (1999) escribe: «[El sujeto] quiere realizarla y destruirla al mismo tiempo; realizarla destruyéndola, destruirla realizándola» (p. 140).

en pensar más que lo que ha sido pensado, conservándolo, así, en su desmesura con relación al pensamiento; consiste en entrar en relación con lo inasible, al mismo tiempo que se le garantiza su estatuto de inasible» (Lévinas, 1972, p. 50).

A partir de nuestro diagrama, dos modelos discursivos se miden el uno con el otro: (i) un universo dominado por la emergencia, por la subitaneidad inconcebible del *evento*, recibido como un milagro, que el *Micro-Robert* describe justamente como «algo contra todo lo esperado»; el impacto valencial es tal que apela necesariamente a la rememoración<sup>25</sup>; (ii) un universo dirigido por la regla, la mayor parte del tiempo realzado como regla y no proponiéndole al sujeto otra alternativa sino la espera —sin alegría— de lo esperado.

(Marzo, 2004)

---

25 Según Valéry (1973): «Lo que nos afecta persiste y se proyecta sobre las cosas siguientes. Lo intenso tiene una cualidad propia, que consiste en persistir más allá de la duración de la causa» (p. 1235).

# V

## Umbrales, límites, valores

*[...] es una inmensa satisfacción  
elegir domicilio en el número, en  
lo ondulante, en lo fugitivo y lo  
infinito.*

Baudelaire

La problemática de los umbrales y de los límites es ciertamente una de las más interesantes que uno podría proponer o proponerse. Tiene ante todo una dimensión existencial inmediata, ya que la ética, para la mayor parte tanto de los moralistas como de los inmoralistas, es un asunto de umbrales y de límites. La reflexión moral en los moralistas severos permite entrever una tensión entre umbrales y límites, puesto que rechazan el reparto ordinario entre los primeros y los segundos. El proverbio francés: «*Qui vole un œuf vole un bœuf*»\* instala entre umbrales y límites una continuidad, una dinámica no resistible. Montaigne no piensa de otra manera cuando escribe en los *Ensayos*: «En segundo lugar, la fealdad del engaño no depende de la diferencia entre los escudos y los alfileres. [...] Me parece más justo concluir así: “¿Por qué no engañaría a los escudos si engaña a los alfileres?”». Conviene añadir enseguida que los muchachos tienen un sentimiento muy vivo de estas nociones, o más exactamente de estas funciones aspectuales. En efecto, un muchacho que quiera detener las bromas pesadas de su compañero podría recurrir a la fuerza o utilizar la fórmula «¡no exageres!», es decir, hacer saber a su enunciatario que con seguridad un umbral, y tal vez un límite, ha sido franqueado, que un exceso acaba de tomar cuerpo y que ese exceso espera una resolución. Umbrales y límites aparecen como «puntos sensibles»: cuando son aproximados, alcanzados o sobrepasados, desencadenan programas y contraprogramas modales, tanto de asimilación como de disimilación.

---

\* «Quien roba un huevo roba un buey», proverbio al que el *Larousse francés-español* hace corresponder el proverbio español: «El que hace un cesto hace ciento» [NdT].

Umbral y límites no solamente tienen una existencia sincrónica. Desde el punto de vista diacrónico, se puede observar, en dominios y en períodos estrictamente definidos, un desplazamiento de un umbral hacia un límite, en la medida en que un límite es reubicado, a lo largo de la duración, en la posición ocupada por un contenido que hasta entonces tenía valor de umbral. Lo que en materia de justicia penal se llama la *humanización de las penas* muestra claramente que la práctica de los suplicios, que era el límite de la antigua justicia, ha sido abandonada y que la práctica de la prisión, que tenía antes valor de umbral, se ha convertido en el nuevo límite en la justicia moderna. El antiguo grado se ha convertido en el nuevo límite. De inmediato se plantea la cuestión de saber si entre umbrales y límites la relación es asimétrica (es decir, irreversible) o simétrica (o sea, reversible)<sup>1</sup>.

## 1. DE LA PROXÉMICA A LA PROFUNDIDAD

Esta función de la regulación inmanente resalta igualmente a propósito de lo que se conoce en semiótica, con un término insuficiente, como la *proxémica*. En la investigación de los efectos, con frecuencia inesperados, de la proxémica, los sociólogos han precedido a los semiotistas. Goffman (1979) da cuenta de la siguiente observación de Simmel:

Una esfera ideal envuelve a cada ser humano. Aunque varíe de volumen en las diferentes relaciones y según la persona con la que se establece la relación, no se puede penetrar esa esfera so pena de destruir al mismo tiempo la personalidad del individuo. El honor de una persona forma en torno de ella una esfera de ese género. Una manera de hablar muy sorprendente significa un insulto al honor de alguien con la expresión «pisarle los pies»: el radio de esa esfera indica el límite que otra persona no puede franquear sin que atente contra el honor. (p. 70)

---

1 Por su parte, Valéry (1973) estimaba que «muchos acontecimientos de la historia del espíritu consisten, o bien en reconocer como *posible* (o no limitado) aquello que se tenía por *imposible* o limitado, o bien en reconocer como *imposible* o limitado aquello que se tenía por *posible* o ilimitado. (*Posible, limitado, etcétera*, son términos provisionales que están en lugar de todos los *-ibles* y *-ables*: comprensible, factible, pensable, visible, sensible, expresable)» (p. 1070). La problemática de los umbrales y de los límites revela ser una problemática *modal* orientada hacia el objeto, ya que reconocer un umbral es afirmar lo posible en la misma medida en que reconocer un límite es chocar con lo imposible.

El término *profundidad* nos parece más apropiado que el de *proxémica*, por su superior generalidad. En la relación del sujeto con el objeto «malo», lo tolerable tiene por manifestante un umbral y lo intolerable, un límite. Si se admite que no hay términos, sino solamente confrontaciones entre programas y contraprogramas, según los casos dominantes o recesivos, dentro de lo tolerable, el programa de negación del objeto «malo» choca contra un contraprograma de preservación del objeto que lo domina. En el caso de lo intolerable, por el contrario, el programa de aniquilación del objeto «malo» se impone al contraprograma de preservación del mismo objeto. Los valores respectivos del programa y del contraprograma definen así grados de *profundidad*. A esta confrontación actual entre programa y contraprograma, la lingüística le ha dado el nombre de *concesión*. Se podría considerar la sustitución de *proxémica* por *profundidad*, o, en concordancia con los rasgos específicos de cada uno de esos términos, confiar el tratamiento de las operaciones de acercamiento a la proxémica y el tratamiento de las operaciones de alejamiento a la profundidad. La homogeneidad funcional de los dos conceptos autoriza tanto la sustitución como la complementariedad.

## 2. PREGNANCIA DEL ASPECTO

La problemática de los umbrales y de los límites concierne, en un momento o en otro, a las grandes categorías lingüísticas y semióticas, pero particularmente al aspecto, a menos que el aspecto no sobredetermine secretamente otras categorías. Si los puntos de vista lingüístico y semiótico están próximos uno de otro en el punto de partida, el punto de vista semiótico se presenta, o debería presentarse, como una generalización del punto de vista lingüístico, y conviene, por esta misma razón, que aparezca en primer lugar.

### 2.1 Aproximación lingüística al aspecto

La aproximación lingüística se caracteriza por su carácter restrictivo, y también por su indecisión entre modelo binario y modelo ternario. En primer lugar, los lingüistas no se preocupan del aspecto más que a propósito del proceso, mientras que el aspecto «atraviesa» igualmente otras categorías. El modelo binario opone, según la terminología, lo *culminado* a lo *no-culminado*, lo *perfectivo* a lo *imperfectivo*; el modelo ternario alinea la *incoatividad*, la *duración* y la *terminatividad*. Este reparto en dos sistemas no tiene nada en sí mismo de incómodo: el sistema más numeroso sirve normalmente de interpretante del otro

sistema; lo *no-culminado*, reconocido por el modelo binario, será tenido como un sincretismo de *incoatividad* y de *duratividad*, considerados por el modelo ternario.

La aproximación lingüística se caracteriza igualmente por su prudencia, en el sentido en que evita preguntarse si las categorías mismas forman un sistema; es decir, evade examinar si las relaciones de presuposición enlazan entre sí esas categorías. En ese ámbito, el aspecto está en relación íntima con la temporalidad, aunque la aspectualidad tiene una ventaja sobre ella, a saber, el consenso definicional del que es objeto, mientras que la temporalidad se sustrae, se fragmenta o se opone a sí misma. En segundo lugar, son numerosas las lenguas que disponen de distinciones aspectuales, pero no de distinciones temporales. Sin embargo, la conclusión que de ahí se ha sacado resulta incierta, puesto que la teoría lingüística no impide en estos casos, una vez que la sorpresa ha pasado, considerar que la aspectualidad es sincrética y que la temporalidad está implicada en el aspecto.

Finalmente, la cuestión de saber si la aspectualidad es autónoma y suficiente o presuponiente y demandante no ha sido ordinariamente planteada. Para Brøndal, por el contrario, la aspectualidad tiene como presupuesto la transitividad en cuanto categoría o función, lo cual significa que lo *no-culminado* es solidario de la transitividad; y lo *culminado*, de la intransitividad. Pero, para el lingüista danés, la intransitividad como funtivo tiene por garante la detención y la inmovilización, mientras que la transitividad puede ser reclamada por el impulso, por la animación o por la reactivación. Un sistema elemental se puede presentar así:



Si, como lo indicaba Hjelmslev (1976), «la transitividad, la rección que es el principio constituyente y fundamental de toda organización gramatical, tanto de la sintaxis como de la morfología, se encuentra en el fondo del lenguaje», resulta forzoso constatar que la problemática de los umbrales y de los límites no es restringida, sino que, por el



contrario, se propaga a través de la lengua en su conjunto, y ejerce algo como un derecho de fiscalización sobre las otras estructuras.

## 2.2 Aproximación semiótica al aspecto

El modelo teórico que vamos a aplicar se basa a la vez en elementos de Greimas y de Bachelard. El trabajo que hemos de efectuar debería desembocar, en principio, en una generalización comparable a aquella llevada a cabo por Greimas a partir de las investigaciones de Propp sobre el cuento maravilloso, que le permitieron extraer los resortes de una narratividad generalizada independiente de los contenidos temáticos singulares que tomaba a su cargo. Para eso, debería haberse apoyado en Bachelard, en la medida en que este ha señalado, en *El nuevo espíritu científico* (1985), que la *extensión* tenía también valor de fundación. Dentro de los límites de este trabajo, creemos que los puntos siguientes merecen ser puestos de relieve: el lugar de la aspectualización en el recorrido generativo propuesto por Greimas, la tensión propia del aspecto, así como la relación entre el aspecto y el valor, entre la aspectualización y la valuación.

- **El lugar de la aspectualización en el recorrido generativo.**

El recorrido generativo propuesto por Greimas (Greimas y Courtés, 1982) asigna como «residencia» de la aspectualización las estructuras discursivas, y ambos autores la conjuntan con la temporalidad según dos modalidades por lo demás distintas, y tal vez contradictorias; en todo caso, heterogéneas. En primer lugar, el aspecto sería una «sobredeterminación de la temporalidad»; en segundo lugar, el aspecto correspondería al orden de la expresión, puesto que interesaría a los manifestantes. Bastantes razones han sido aducidas recientemente para hacer que la aspectualización de las estructuras de «superficie» se deslice hacia las estructuras «profundas». Solo nos detendremos en aquellas que interesan al tema de reflexión propuesto, pues conducen a una mejor comprensión del objeto y a la conexión entre la aspectualización y la modalización.

Existe al menos un punto en común entre Propp y Freud, y es el rol motor, movilizador de la *carencia*, incluso si el contenido de la carencia es muy diferente desde una y otra perspectiva. En concordancia con la orientación generalizante de la semiótica, conviene añadir que el *exceso* puede reivindicar una parte al menos igual a la de la carencia en la iniciación del proceso. Ahora

bien, la *carencia* y el *exceso* se presentan como interfaces entre la aspectualización y la modalización, ya que su núcleo definicional apela a la noción de límite: la *carencia* se presenta como un déficit respecto de tal límite, mientras que el *exceso* aparece como una superación de dicho límite. La volición y la obligación, en su forma más general, intervienen como acomodaciones, y localmente como «variantes combinatorias», como «variedades» en la terminología glosemática. La volición se presenta como proyecto de colmación, de relleno de ese intervalo y como resolución de ese defecto<sup>2</sup>, en la misma medida en que la obligación es calificable como retorno, retrogradación hacia el valor que define el límite, y como anulación del incremento atestiguado. La sintaxis se ocupa de esos objetos singulares, apenas distintos del sujeto, que son la *carencia* y el *exceso*; y el esfuerzo del sujeto se comprende precisamente en los términos indicados: la violencia de la carencia proviene del hecho de hacer valer un umbral como límite, así como la violencia del exceso procede del hecho de querer hacer valer un límite como un umbral, ya que el límite sobrepasado se convierte, al menos provisionalmente, en un umbral. En ambos casos, esa violencia cifrada en el objeto reclama una contraviolencia, que es el acto mismo del sujeto. Y esa tensión es, sin duda, uno de los secretos del tiempo, puesto que, según Valéry (1973), «el tiempo es conocido por una tensión y no por el cambio» (p. 1324).

- **La tensión propia del aspecto.** El observador requerido por la aspectualización no opera de la misma manera cuando afirma el estadio *no-cumplido* que cuando afirma el estadio *cumplido* del proceso. Resulta razonable pensar que la *incoatividad* y la *terminatividad* dependen de una función *demarcativa*, mientras que la *duratividad* compromete una función *segmentativa*. La demarcación se convierte en esas condiciones en la guardiana

2 Por lo que le concierne, la lengua francesa conjunta diacrónica y sincrónicamente la carencia y el defecto. La lengua alemana conoce el mismo parentesco entre *Schuld*, *schuldig*, que no distinguen entre la deuda y la falta. Nos hallamos en presencia de un *continuum* semántico de lo que Hjelmslev llama, en los *Prolegómenos* (1971b), una «zona de sentido», la del «defecto».

carencia	<i>Mangel</i>
deuda	<i>Schuld</i>
falta	

legítima de los límites, mientras que la segmentación tendría a su cargo los umbrales.

Para quien tome en serio la hipótesis del isomorfismo entre la forma de la expresión y la forma del contenido, resulta normal encontrar en el plano del contenido esas funciones que son soberanas en el plano de la expresión. Y con esta condición, o con esta inducción, la aspectualización introduce una «ritmización» del contenido, ya que la demarcación determinaría las detenciones-acentos, tiempos «fuertes» del ritmo, mientras que la segmentación debería contentarse con las pausas, con los tiempos inacentuados.

Las proyecciones de esas dos funciones canónicas son distintas por completo; en efecto, la demarcación tiene por funtivos la pareja *primero* vs. *último*, en tanto que la segmentación instala la pareja *precedente* vs. *siguiente*. Es claro que la aspectualización y la profundidad tienen, por decirlo así, el mismo objeto.

La resonancia semiótica y fiduciaria de estas dos funciones aspectuales merece ser puesta de relieve. En la medida en que la demarcación «contiene» por siempre la segmentación, esta última implica la repetición, mientras que la demarcación reclama la evenemencialidad, es decir, eso que únicamente tendrá lugar una vez. El juego del imperfecto y del pretérito perfecto simple lo muestra inmediatamente: el imperfecto se halla bajo el signo de la segmentación y el pasado simple [el pretérito perfecto simple], bajo el de la demarcación; la diferencia entre «él tiraba» y «él tiró» no concierne prioritariamente a la temporalidad, sino a la profundidad; la sustitución del primer sintagma por el segundo equivale a un «efecto de *zoom in*», así como la sustitución inversa opera una «colocación a distancia». Del mismo modo, el pasado simple hace prevalecer los límites y borra los umbrales en la misma medida en que el imperfecto, tiempo que se podría calificar de «miope», no retiene más que los umbrales y deja escapar los límites.

Entendámonos: las lenguas, de conformidad con lo arbitrario que las sustenta, ponen a disposición de los microuniversos de sentido sincretismos más o menos «fuertes». Un sincretismo puede ser considerado «débil» cuando concierne a funtivos segmentativos, como en el caso de la *duratividad*, puesto que de

ella se puede decir que «no distingue» entre *precedente* y *siguiente*. En cambio, el sincretismo merece ser calificado como «fuerte» cuando confunde los funtivos demarcativos, es decir, cuando el discurso rehúsa disjuntar la extremidad *primera* de la extremidad *última*, como en las configuraciones extremas —simétricas e inversas bajo esta relación— del «punto» y de la «eternidad».

- **Aspectualización y valuación.** Las relaciones entre el aspecto y el valor son diversas. El aspecto, no hace falta decirlo, pertenece a la problemática saussuriana del valor, pero también se relaciona con esos valores subjetales implícitos en los *afectos*. A este respecto, los funtivos demarcativos y segmentativos son generadores de afectos poderosos: entre el *primero* y el *último* (de la clase), ganar con o sin desafío, dejar su nombre en el diccionario, obtener el Premio Nobel... Para los moralistas del siglo xvii francés, los programas narrativos están al servicio de un solo programa de base, la «vanidad», la cual consiste en disputar o conservar el lugar *primero*. Nadie lo ha dicho mejor que Pascal (1954):

La vanidad está tan motivada en el corazón del hombre que un soldado, un patán, un cocinero, un ganapán se jacta de su condición y quiere tener admiradores; y hasta los filósofos quieren lo mismo. Y los que escriben en contra quieren tener la gloria de haber escrito bien; y los que los leen quieren tener la gloria de haberlos leído. Y yo que escribo esto tengo tal vez el mismo deseo; y tal vez aquellos que lo leerán [...].

Como si *existir* fuera lo primero y solo lo primero.

En segundo lugar, el aspecto no solamente está vinculado con la duración, sino también, y sobre todo tal vez, con el *tempo*, con la velocidad, cuya importancia para la descripción y la interpretación de la significación sigue siendo desconocida. El *tempo* interviene como condición soberana, es decir que el valor de la velocidad regula la manifestación de las dos funciones aspectuales indicadas: la velocidad elevada y la aceleración favorecen la demarcación, puesto que disminuyen la distancia subletal entre *primero* y *último*; a la inversa, la lentitud y la desaceleración hacen que los umbrales emerjan, y alejan, relativamente se entiende, los límites de *incoatividad* y de *terminatividad*. Las distinciones caras a los historiadores, que han pretendido cubrir con denominaciones extensivas —a saber «a corto plazo», «a mediano plazo», «a

largo plazo»—, son por catálisis decisiones de *tempo*. Con tal velocidad, duraciones largas y más o menos delimitadas pueden ser recorridas, y pueden ser avanzados modelos interpretativos, a condición de que su escala sea «acertada». Pero con tal lentitud, la textura cambia y se pueden concebir relaciones de consecución entre *precedente* y *siguiente*<sup>3</sup>. Funcionalmente hablando, la demarcación y la segmentación se convierten en «variantes combinatorias» de *tempo*, y en el plano epistemológico, en valores extensivos discontinuos de una variable intensiva continua. La celeridad instala la demarcación como *dominante* y la segmentación como *recesiva*; y, por la misma exigencia de estructura, la lentitud permuta esos valores en favor, esta vez, de la segmentación y en desventaja de la demarcación. La exaltación de la rapidez promueve el salto de límite a límite; en cambio, la tranquilidad de la lentitud se atiene al paso de umbral en umbral.

### 3. LA TEXTURA PROSÓDICA DEL OBJETO

La problemática del valor excede el tratamiento corriente que se le ha dado al valor. Si es importante hablar de los valores, es decir, desenmarañarlos y articularlos, interesa tanto o más vivirlos que comprender su dinámica inmanente. El proceder es doble. Se trata, en un primer tiempo, de comprender cómo participan los valores del objeto, y en este caso concreto, de comprender cómo umbrales y límites intervienen como componentes diferenciales de los objetos. Luego, en un segundo tiempo, de discernir que, a pesar de que umbrales y límites serían fijados por el sociolecto, permanecen en concordancia, según Valéry (1973), con la subjetividad, en esta ocasión con el *tempo* propio del sujeto:

La *velocidad del pensamiento* debería considerarse tan significativa como la de la luz (la cual ha tomado de 1675 a 1905 más o menos para ser valorada). Esta velocidad, propiedad de la sensibilidad, y que es relativa a otras percepciones, *entre las cuales se sitúa*, jugaría un rol en una «verdadera teoría del conocimiento». (p. 1100)

---

3 Sobre este punto, véase Lévi-Strauss (1984, pp. 338-348). El problema para los historiadores es comparable al de los constructores de automóviles. Tanto para los unos como para los otros, se trata de disponer de una «buena» caja de velocidades, aunque la caja mental que permite pasar de una velocidad a otra no es más que el discurso mismo.

Que el *tempo* trabaje los objetos es lo que trataremos de establecer sucintamente, primero a propósito de las relaciones amorosas; luego, a propósito de la cocina.

### 3.1 Prosodia y seducción

Consideraremos dos ejemplos tomados de las relaciones amorosas. Al margen de su relación casi fática con Dios, el problema para el don Juan de Molière, en la descripción que ofrece de sus proyectos de seducción, se advierte en la aplicación a sí mismo de un programa de frenada: el alcance del límite, es decir, el fin de toda resistencia de la mujer en curso de seducción, es declarado por don Juan como deceptivo: «[...] una vez que uno es dueño de la situación, no hay nada más que decir, ni nada que desear; todo lo que la pasión tiene de bello ha terminado [...]», y correlativamente el objeto puesto en la mira por don Juan parece consistir precisamente en esa lentitud apenas perceptible que resbala de umbral en umbral:

Uno goza en extremo al rendir con cien homenajes sucesivos el corazón de una joven beldad, al ver día a día los pequeños progresos que uno va haciendo, al lograr por medio de arrobamientos, de lágrimas y de suspiros vencer el inocente pudor de un alma a la que le cuesta rendir las armas, al forzar paso a paso todas las pequeñas resistencias que ella nos opone, al vencer los escrúpulos de los que hace honor, y al conducirla dulcemente adonde queremos que venga.

El objeto es para don Juan la dinámica recursiva de la segmentación, y su mira especial, a saber, la multiplicación de los grados: «[...] con *cien* homenajes, [...] ver *día a día* los *pequeños* progresos, [...] forzar *paso a paso* todas las pequeñas resistencias [...]». En esa narratividad singular, se trata para don Juan de dejar a la «joven beldad» una competencia modal, capaz de definir, de retrasar, dentro de lo posible, la sobrevenida de la *terminatividad*. La «ecuación aspectual» de don Juan consiste en cambiar el «flechazo» *incoativo* en esa duratividad controlada contra la brutalidad de la *terminatividad*. Si don Juan hubiera conocido el título de Jean Paulhan, *Progrès en amour assez lents* [Progresos en amor bastante lentos], sin ninguna duda se hubiera reconocido en ellos...

El objeto es, pues, complejo, ya que comporta un atractor, la «dulzura extrema» del adagio que extiende el programa dividiéndolo, y un repulsor, la «rapidez», la cual, abreviando el programa, pone fin al deseo: «No hay nada más que decir, ni nada que desear». Las funciones aspectuales

penetran y animan el objeto, y la tensión virtual entre demarcación y segmentación, entre límites y umbrales, se proyecta en el juego delicado de los programas y de los contraprogramas puestos en marcha.

Esta tensión entre lentitud que cifra la segmentación y rapidez que cifra la demarcación, que obliga a elegir al sujeto enamorado entre la pertinencia «suave» de los umbrales y la pertinencia «violenta» de los límites, surge igualmente del poema de Valéry titulado «Los pasos»:

*Tes pas enfants de mon silence,  
Saintement, lentement placés,  
Vers le lit de ma vigilance  
Procèdent muets et glacés.*

*Si, de tes lèvres avancées,  
Tu prépares pour l'apaiser,  
A l'habitant de mes pensées  
La nourriture d'un baiser,*

*Personne pure, ombre divine,  
Qu'ils sont doux, tes pas retenus!  
Dieux!... tous les dons que je devine  
Viennent à moi sur ces pieds nus!*

*Ne hâte pas cet acte tendre,  
Douceur d'être et de n'être pas,  
Car j'ai vécu de vous attendre,  
Et mon cœur n'était que vos pas\*.*

Aunque de géneros más bien alejados uno de otro, los dos textos programan la configuración patémica de la «suavidad», y la complejidad apreciada por Valéry: «suavidad de ser y de no ser» no lo es menos por don Juan. Los dos textos se parecen por el acento eufórico que ponen en la segmentación, en la metáfora de la marcha: «*pie à pied*» [paso a paso], por don Juan; «*pas à pas*», por Valéry, y sobre la anticipación disfórica de la *terminatividad*. Difieren uno de otro por las delegaciones actoriales: el contraprograma de frenada es asumido por don Juan, mientras que el enunciador en el poema de Valéry demanda explícitamente al ser amado asumir ese rol. Si los regímenes aspectuales prevalecen sobre la distribución actorial, la distancia entre la confesión de don Juan y el poema de Valéry está destinada a disminuir...

---

\* Tus pasos infantiles de mi silencio,  
santamente, lentamente colocados,  
hacia el lecho de mi vigilancia  
se acercan mudos y glaciales.

Si, con tus labios adelantados,  
preparas para apaciguarlo  
al habitante de mis pensamientos  
con el alimento de un beso,

Persona pura, sombra divina,  
¡qué suaves son tus pasos retenidos!  
¡Dioses!... ¡Todos los dones que imagino  
vienen a mí sobre esos pies desnudos!

no apresures ese acto tierno,  
suavidad de ser y de no ser,  
pues yo he vivido de esperarte,  
y mi corazón era solo tus pasos. [NdT].



### 3.2 Prosodia y cocina

Lévi-Strauss ha insistido, en *Mitológicas*, sobre la analogía que existe en numerosas culturas entre la cocina y la sexualidad para dar cuenta de la pregnancia de algunas metáforas; principalmente, enfatiza en la necesidad para las mujeres, desde una óptica «machista», de «*passer à la casserole*» [de pasar la prueba]. Más ampliamente, las prácticas sexuales y las prácticas culinarias tendrían en común el hecho de seguir esos programas bien articulados que recogen las «recetas». A este respecto, el contraste figural entre una *incoatividad* violenta y una *duratividad* periódica es recurrente, puesto que, en uno y otro texto, conviene «captar», es decir, manifestar la demarcación, o sea, un advenimiento. El sujeto deseante debe ser *captado* al descubrir el objeto de deseo, y la carne, alimento valorizado, debe también ser *captada*, pues el Robert define ese verbo de la siguiente manera: «Exponer sin transición a un fuerte calor». Esa secuencia es seguida, en algunas preparaciones, por una secuencia de *mijotage* [cocción]; *mijoter* es definido así: «Cocer o hervir a fuego lento». Lo que hace don Juan no es sino exponer la exigencia y el detalle del *mijotage* amoroso, y más generalmente, la necesidad de inscribir en el proceso de seducción una deleitable lentitud.

Como la relación entre significantes y significados es, para tal *mira*, reversible, los significados pueden convertirse en significantes de sus significantes [que serán convertidos, entonces, en sus significados], sobre todo, los *prosódicos*. La *mira* para don Juan y para el enunciador del poema consiste en asegurar una buena prosodización del proceso y, principalmente, la transición de fase —que no es nada obvia— entre el ataque demarcativo y la ritmización segmentativa del proceso. Las polisemias *figurativas* se retiran ante las identidades *figurales*.

## 4. LA DINÁMICA ASPECTUAL

El sistema elemental de los umbrales y de los límites, más exactamente de los valores de los umbrales y de los valores de los límites, justifica una red y, en el plano epistemológico, una interdefinición. Como es de justicia, cada término de la red recibe como predicados los funtivos de las funciones reconocidas como pertinentes. Dos funciones parecen aquí suficientes: la *dirección* y la *extensión*. La dirección sostiene la distinción entre la anterioridad y la posterioridad; la extensión, la distinción entre demarcación y segmentación. Las diferencias, o los funtivos así emanados, conservan la tensión que las funciones tienen entre sí. La magnitud «primero» compone una marca de anterioridad



y una marca demarcativa; «siguiente» surge de la correlación de una marca de posterioridad con una marca de segmentación...

	demarcación	segmentación
anterioridad	primero	antecedente
posterioridad	último	siguiente

Por esta razón, se constituye un sistema de posibles, susceptibles de realizaciones diversas en condiciones dadas. Y la atracción por la circularidad se debe, al menos en parte, al sincretismo de los valores de primero y de último. Pero el desafío más inesperado proviene del hecho de que el sentido se estira a sí mismo.

#### 4.1 La dimensión aporética del sentido

Los buenos trabajos de antropología muestran que los hombres disponen, con pocas diferencias entre ellos, de las mismas cartas, pero que las juegan de distinta manera, y que no sin razón la metáfora más «elocuente» para ilustrar la actividad semiótica de los sujetos sea, a partir de Saussure, el juego de ajedrez. Independientemente de los recursos inmediatos e intrínsecos de los valores, conviene suponer, además, que estos pueden ser acercados como acentuables, susceptibles de ser saturados, o debilitados, asociados unos con otros, o convertidos en antagonistas, exclusivos los unos de los otros.

Los sistemas aparecen, pues, bajo la dependencia y el control de una instancia que los supera. La instancia de enunciación es como la clave musical propia de tal microuniverso, de tal cultura; tiene a su cargo el reparto entre el principio de participación y el principio de exclusión. Lo que singulariza un sistema de valores es la manera como regatea con la doble aporía del sentido: ¿cómo hacer participar el principio de exclusión?, ¿cómo limitar, es decir, excluir parcialmente el principio de participación? El principio de exclusión reclama la *o*, el principio de participación exige, por su parte, la *y*; pero si cada principio es aplicado a sí mismo, produce *su* límite. ¿En qué condiciones el principio de exclusión debe hacer intervenir al principio de participación?, y ¿en qué condiciones la *o* llega a debilitarse y a dejar lugar a la *y*, y viceversa? Si cada principio no interviniese como contraprograma de su contrario, la

producción de la significación oscilaría entre dos inconvenientes: en el primer caso, la hegemonía del principio de participación desembocaría en un exceso permanente de significados; en el segundo caso, el reino sin participación del principio de exclusión conduciría a un exceso permanente de significantes. La instancia de enunciación, para conducir su tarea, es decir, el ordenamiento del mundo [del discurso], debe someter al aspecto, o sea, aspectualizar los principios que pone en marcha; sin introducir al menos un umbral, el principio de exclusión sería prisionero del «todo o nada»; sin la introducción de un límite, el principio de participación quedaría a merced de lo indefinido.

## 4.2 Variaciones aspectuales y afectos

Entre las variaciones que afectan al sujeto, la sorpresa ocupa un lugar de excepción. Los hombres de teatro desde Aristóteles hasta hoy saben que el espectador, si no es rítmicamente sacudido por las peripecias y por los reconocimientos, cae muy pronto en el aburrimiento. Descartes con la *admiración*, Valéry con la *sorpresa*, han hecho de esas configuraciones los pivotes de la vida psíquica. Greimas abre *De la imperfección* (1997) tomando en cuenta la *subitaneidad*. Por ahora, los afectos se constatan, se explican *a posteriori*, si es que una explicación de este tipo vale para algo, pues lo vivido de manera instantánea, lo inmanente del afecto, el «fuego», la «devastación» de la emoción se considera indecible, inasible.

La semiótica se halla en su gloria cuando tiene que ver con transformaciones cualitativas y lógicas, pero tiende a desestimar y a desdeñar las transformaciones cuantitativas e intensivas. El cuadrado semiótico adoptó ese sesgo, aunque su funcionamiento virtual ha sido falseado por el uso que de él se ha hecho. La matriz estructural de la semiótica, en cuanto que procede principalmente de Brøndal más que de Jakobson, no es un «cuadrilátero», sino un «hexágono». Si los términos dominantes caros al gran lingüista danés hubieran sido colocados en el mismo plano que los otros, en breve, si los valores hubieran recibido el mismo... valor en la episteme de la semiótica, esta última hubiera dispuesto de *dos* modelos interpretativos<sup>4</sup>: uno para

---

4 Ese desdoblamiento del modelo interpretativo está en conformidad con la hipótesis que hace de la tensión entre participación y exclusión el presupuesto último: ¿cada modelo tiende a la exclusividad?; o bien, ¿la exclusión concede alguna oportunidad a la mezcla?, ¿la participación admite «bolsones» en cuyo interior cabrían exclusiones?; ¿los dos modelos cohabitarían de manera conflictiva o se repartirían amigablemente los dominios semánticos establecidos por el discurso?

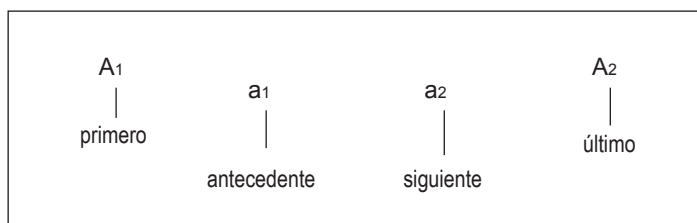
seleccionar los términos simples y para favorecer las transformaciones cualitativas; otro, apoyado en las gradientes cifradas por los términos complejos, con capacidad de tratar las transformaciones cuantitativas; si bien la cuestión semiótica por excelencia: ¿de qué condición (o condiciones) propiamente semiótica(s) las transformaciones lógicas —predominantemente objetales—, por una parte, y las transformaciones intensivas —más bien subjetales—, por otra, son las variantes combinatorias?, hubiera dominado ventajosamente los debates... Dicho de otra manera, el cuadrado semiótico greimasiano estuvo fundado, sin declararlo previamente, en un principio de exclusión, y su desenlace canónico fueron sus límites, en la exacta medida en que el hexágono brøndaliano, examinado desde el mismo punto de vista, hubiera podido presentarse como la proyección del principio de participación y de su capacidad para progresar, si no para «deslizarse», por lo menos, de umbral en umbral.

En los límites de este ensayo, nos gustaría sugerir que el *aumento* y la *disminución* son susceptibles de una descripción propiamente semiótica, es decir que se apoye en una dialéctica de límites y de umbrales, en una dialéctica aspectual definida por el enfrentamiento, por el comercio de la demarcación, generadora de límites, y de la segmentación, generadora de umbrales. En la medida en que una hipótesis estructural debe precisar el juego de una constante y de una variable, así como el «teatro» sobre el que ellas operan, declaramos las premisas siguientes:

- La constante apela, como ya lo hemos dejado entender, al *tempo*, es decir, a una magnitud continua.
- La variable está constituida por la alternancia, por la oscilación entre demarcación y segmentación.
- El «teatro» no es otro que el *afecto*, con sus intermitencias, con su subitaneidad, con su improbabilidad *ab quo*, con su motivación *ad quem*.
- La hipótesis misma se enuncia así: el aumento y la disminución determinan la potencia de los afectos no por su linealidad, sino porque umbrales y límites, en tales condiciones de *tempo*, se sustituyen unos a otros.

Los *Prolegómenos* (1971b) de Hjelmslev nos enseñan que toda dimensión en los dos planos puede ser tratada como un «*continuum* no analizado pero analizable» (p. 79). El análisis exige, como lo

recomendaba Hjelmslev, la *división*, pero el número, o el protocolo, de la división hay que precisarlo, y aquí la generalización del aspecto que nosotros preconizamos puede hacer valer sus títulos. Teniendo en cuenta estas premisas, el aumento semiótico consiste en la sustitución de los límites por los grados, mientras que la disminución, por su parte, opera la sustitución de los grados por los límites. Así, al lado de las definiciones operacional y «científica», que son meritorias desde el punto de vista de la comodidad, la definición semiótica apela a la tensión entre demarcación y segmentación: en el nivel de la función, llamamos aumento en el plano del contenido a la dirección que adopta el proceso por efecto de la segmentación; en el plano de la expresión, a la acentuación de la segmentación; en el nivel de los funtivos, a la transformación de los límites en grados. Y, por continuidad definicional, la disminución ve que la demarcación se impone a la segmentación y que los grados empiezan a valer como límites.



Las mayúsculas toman a su cargo la demarcación y las minúsculas, la segmentación. Por exigencia definicional, la demarcación es intransitiva: el término A<sub>3</sub> no existe; si sobreviniera, no adquiriría rango en una serie [A<sub>2</sub> + A<sub>3</sub>], sino que sustituiría a A<sub>2</sub>, anularía A<sub>2</sub>, como se observa en la dialéctica de las fronteras, donde la «nueva frontera» anula la antigua, la cual solo conserva una existencia mnésica; lo mismo pasa con la dialéctica de la «costumbre» y de la «naturaleza», tal como la concibe Pascal:

Los padres temen que el amor de los hijos se pierda. ¿Qué naturaleza es esta, sujeta a ser olvidada? La costumbre es una segunda naturaleza que destruye la primera. ¿Pero qué es naturaleza? ¿Por qué la costumbre no es natural? Mucho me temo que esta naturaleza no sea más que una primera costumbre, como la costumbre es una segunda naturaleza.

La segmentación, por su parte, es transitiva, de suerte que la serie  $[a_1 + a_2]$  puede sin mayor problema ser reemplazada por la serie  $[a_1 + a_2 + a_3]$ ; puede ser «desarrollada» por inscripción de  $[a_3]$  en el intervalo  $[a_2 - A_2]$ . En la medida en que la semiótica ha centralizado, después de otros, desde luego, la noción de *transformación*, entrevemos dos tipos de transformaciones, aunque estos tipos no son en última instancia más que lo que pueden ser, a saber, grados: de una parte, transformaciones tónicas, intensivas, verdaderas mutaciones acentuales, que ven sobrevenir el término  $A_3$  y esperan su resolución, progresiva o súbita, en  $A_2$ ; de otra parte, transformaciones átonas, extensivas, comparables a fragmentaciones y que ven cómo la serie  $[a_1 + a_2 + a_3]$  sustituye a la serie  $[a_1 + a_2]$ . Conviene insistir en el hecho de que, si para los manifestantes hay adición de una marca, para los manifestados habrá división y aminoración de un cociente. Esa tensión, esa desigualdad creadora entre demarcación y segmentación, es, según una medida que hay que fijar, uno de los resortes del discurso histórico<sup>5</sup>.

Como ya lo habíamos indicado, las operaciones aumentativas y diminutivas se fundan en la *mnesia* y en el recuerdo, y en ese sentido, todo el sistema de valores reclama al mito-memoria que vuelva a trazar su advenimiento, y tal vez convendría añadir a la sincronía un componente diacrónico, imaginario desde tal punto de vista o desde tal convención, pero realizante como si ninguna sincronía fuera capaz de sostenerse por ella misma. Hay aumento si la magnitud  $A_1$  escapa al control de la demarcación para caer bajo el control de la segmentación,

---

5 Las dificultades de la historiografía no son exclusivas de esa disciplina; concierne a todas las ciencias humanas sin excepción. El objeto de la historia está constituido por una intertextualidad al menos doble: en primer lugar, no hay historiador que no lea con lo que Baudelaire llamaba «espíritu de disgusto» los discursos de sus predecesores y de sus contemporáneos; en segundo lugar, tanto unos como otros tienen que tratar con discursos anteriores, con «documentos», con archivos, con hechos llamados «históricos», según el *Micro-Robert*, «juzgados dignos de memoria», que interactúan los unos con los otros. Desde el momento en que las ciencias humanas, lingüística y semiótica incluidas, comprendieron que su objeto consistía en una intertextualidad incesante y «en todas direcciones», empezaron a definirse por el tipo de intertextualidad que tomaban a cargo. La historia proyecta la diacronía sobre la sincronía y, en ese sentido, la historia no puede dejar de alimentar el mito. La economía, por su parte, recoge las tensiones que se producen entre diversas sincronías: tensiones entre las sincronías, a su vez plurales, de las necesidades, de los deseos, de los recursos y de los medios. La cuestión de la clave temporal es más decisiva para la historiografía que la de la causalidad o que la de la «condicionalidad», puesto que estas últimas hacen como si la primera estuviera resuelta...

es decir, cuando  $A_1$  ve surgir un término provisional  $A_0$  que se adueña de su valor, mientras que, por otro lado, dejando de valer como *primero*, recibe el valor de *antecedente*  $a_0$ , hasta que la reclasificación de los valores segmentativos intervenga si la posición  $a_0$  no ha sido reconocida como posible. En resumen, y los términos semióticos son, por necesidad, resúmenes o compresiones [o sea, disminuciones],  $A_1$  deja de ser un límite e interviene como umbral.

En el curso de la disminución, los umbrales se convierten en límites:  $a_1$  cambia en  $A_1$  y  $a_2$  en  $A_2$ , y tal magnitud, que estaba bajo el control de la segmentación, es tomada a cargo por la demarcación. La magnitud  $a_1$ , que tenía valor de *antecedente* respecto de  $a_2$  y de *siguiente* respecto de  $A_1$ , los pierde puesto que ahora  $a_1$  «es»  $A_1$ . La actividad valuativa resulta económica, aunque en verdad el razonamiento deber ser volteado: la economía es lo que es porque lo propio de las magnitudes semióticas consiste en circular, en cambiar de valencias, en ser removidas, agitadas... La efervescencia de la economía es la proyección *figurativa*, o específica, de la dinámica, de la agitación, de la inestabilidad *figural*, o genérica, de los valores.

En el curso del aumento, la segmentación domina la demarcación, mientras que la inteligibilidad de la disminución demanda que la demarcación prevalezca sobre la segmentación. La tensividad de los valores es, pues, la expresión de la tensividad de las funciones, de la alianza —extraña cuanto indefectible— entre la finitud propia de la demarcación y la no-finitud propia de la segmentación.

### 4.3 Tensiones aspectuales e interpretación

Los mitos se esfuerzan en precisar las identidades, es decir, las semejanzas entre las ocurrencias del mundo natural, aunque subsisten distancias entre esas series de identidades. Esto quiere decir que la profundidad es uno de los objetos que el mito trabaja. La semiótica ha retomado a su cuenta el modelo elaborado por Lévi-Strauss (1974, pp. 227-255), y ha proyectado la junción sobre la aserción acercando la afirmación de la conjunción y la negación de la disjunción. Pero esa proyección no es exclusiva, y el modelo lévi-straussiano es susceptible, sin torcerlo, de ser adoptado por un modelo que privilegie la aspectualidad, o sea, la profundidad y sus manifestantes de derecho: los grados y los umbrales. Según el gran etnólogo, en el caso del incesto, las relaciones de parentesco son sobrevaloradas y, en ese sentido, deben ser juzgadas como un exceso de proximidad: en la terminología que hemos propuesto, la segmentación, función progresiva, ha sustituido

a la demarcación, función contrastiva. El umbral ha prevalecido sobre el límite, es decir que el último es tratado como un siguiente, el alejado como un próximo. Lo prohibido del incesto tiene, tal vez, por objeto la segmentación misma, ya que esta no es en última instancia más que la posibilidad, a partir de  $A_1$ , de alcanzar  $A_2$ . Admitir la segmentación es admitir la existencia de un camino que conduce de  $A_1$  hacia  $A_2$ , cosa que la interdicción excluye. Para decirlo más sencillamente, el incesto manifiesta que lo «pequeño», el franqueable intervalo de la segmentación, ha sido conservado en la misma medida en que lo prohibido «contramanifiesta» que es el «gran» intervalo de la demarcación el que hubiera debido regir la conducta de los sujetos, como a uno le gustaría decir.

Inversamente, en el caso del homicidio de un pariente próximo, ocurre lo contrario. Los *siguientes* han sido tratados como *últimos*, y según la lengua francesa, que admite aquí la hipérbole: «¡Los últimos de los últimos!». Esta vez, mientras se esperaba la segmentación, ha sido seleccionada la demarcación, a pesar de que bastaba con establecer un «pequeño» intervalo; ha sido el «gran» intervalo el que ha separado a los parientes, al punto de hacer aparecer la disjunción homicida como necesaria.

Ocurre lo mismo con el tema de la autoctonía: el mito de la autoctonía coloca a los hombres demasiado cerca de la «tierra»; la negación de la autoctonía, demasiado lejos, como lo indica, de manera oblicua es verdad, la «dificultad de caminar derecho», manifestada en la serie de los nombres propios de Edipo (Lévi-Strauss, 1974, p. 237). La semiótica de la culpa, cuando adquiera cuerpo, será por homogeneidad una semiótica de la profundidad.

Sería fácil mostrar que ninguna semiótica local deja de estar concernida, en un momento o en otro, por la problemática de los umbrales y de los límites, y por las «tensiones que generan en profundidad». Los devenires estéticos, que devastan actualmente las artes, están ritmados unas veces por franqueamientos de umbrales, calificados de «progresos» aceptables y muy pronto aceptados; otras veces, por franqueamientos de límites, calificados de «revoluciones» escandalosas y, no obstante, poco a poco socializadas, es decir, tratadas *a posteriori* como franqueamientos de umbrales. Beethoven fue considerado en su tiempo como un compositor «salvaje», pero, para los historiadores de la música, se inscribe en un devenir sin brusquedades que le atribuye como *antecedentes* notables a Mozart y a Haydn. Es decir que la profundidad de la relación del sujeto con el objeto repercutió antes



sobre la profundidad intrínseca del objeto, y si la primera es evaluada como creciente, la segmentación reemplaza a la demarcación en la economía formal del objeto.

## 5. PARA TERMINAR

A no ser que contradiga su propio proceder, la semiótica debe situar sus hipótesis, y eventualmente sus resultados, en el conjunto que tiene en la mira. Dos presentaciones de esa mira son posibles: el recorrido generativo para la semiótica «culta», y la semiosis para los sujetos que elaboran discursos. Por el momento, esas dos miras permanecen distantes la una de la otra: la lentitud de la primera no está en capacidad de incorporar el borboteo de la segunda.

Desde este punto de vista, solo haremos una observación. Las conquistas de la antropología indican que el estrato que atribuye a la semiosis su «acento», su inflexión, la dirección que se esfuerza por no abandonar, es aquel en el que se encuentran y «trabajan» los principios de participación y de exclusión, ya evocados anteriormente; como si, más acá incluso de la narratividad generalizada propuesta por Greimas, operase una aspectualidad generalizada cuyos operadores no fueran otros sino la participación y la exclusión. En este ambiente, se desarrolla la problemática de los umbrales y de los límites, puesto que su tensión es canónica: los umbrales *conjuntan*, así como los límites *disjuntan*.

Ahora se comprende la dificultad de vivir juntos si toda la sociedad tiene que conciliar el principio de exclusión y el principio de participación, es decir, hacerlos coexistir, aparentemente, pero solo aparentemente, contra toda razón... La problemática semiótica que de eso resulta no es la de la dualidad brutal del binarismo, sino aquella de la complejidad brøndaliana, y bajo su patronazgo, el vivir juntos en lucha con dos dominancias: cómo *exclure a los participantes*; cómo *incluir a los excluidos*. Esto equivale a situarlos en la profundidad figural, en cuyo centro se sostienen. Perturbaría a toda la sociedad si tuviera que encontrar o que inventar por la fuerza de un decreto aspectual un compromiso forzosamente dudoso entre el desprecio abierto —ayer ¿pagano?, ¿aristocrático?— que desdeñase los umbrales y solo se atuviera a los límites, y la demagogia latente —hoy ¿cristiana?, ¿republicana?—, la cual, profesando la denegación de los límites, no reconociese más que los umbrales. Ardua tarea...



## VI

# Estructura tensiva de la responsabilidad

*La más importante condición del mal que se hacen los hombres entre sí, o más bien la atrocidad de ese mal, pues ese mal es necesario, es la idea invencible y absurda de la responsabilidad\*.*

Valéry

### 1. LA BASE SEMIÓTICA DE LA RESPONSABILIDAD

Guiados por las reflexiones de Arendt (2004), hemos considerado en un trabajo anterior la complementariedad temporal y modal de la promesa y del perdón; de la promesa que actualiza lo que aún no es; del perdón que virtualiza, si es concedido, lo que ya ha tenido lugar. Es razonable suponer que las culturas no asignan el mismo valor a la promesa que al perdón: «La superioridad [de un grupo de hombres vinculados por una promesa] proviene de la capacidad de disponer del porvenir como si se tratase del presente» (Arendt, 2004, p. 312). A la inversa, el mundo antiguo, configurado por el cristianismo, parece haber preferido el perdón a la promesa. La interdependencia entre la promesa y el perdón es doble. (i) Puede ser manifestada en el discurso por dos sintagmas posibles: prometer perdonar, o hacerse perdonar de haber prometido sin necesidad. (ii) La interdependencia puede sobre todo ser introducida en las definiciones semióticas respectivas de la promesa y del perdón. En un fragmento incisivo de los *Cuadernos* (1973), Valéry avanza una definición de dos magnitudes discursivas mayores, solidarias de los modos de existencia: «Noción de los retrasos. / Lo que es (ya) no es (aún): he aquí la sorpresa. / Lo que no es (aún) es (ya): he ahí la espera» (p. 1290).

Si convenimos en ver en el *ya* y en el *aún no* las marcas respectivas de la *captación* y de la *mira*, podemos, por medio del ajuste, proyectarlas sobre

---

\* Valéry, 1973, p. 451.

la pareja examinada: «Lo que no es (aún) es (ya): he ahí la promesa. / Lo que es (ya) no es (más): he aquí el perdón». Más allá de su divergencia, la promesa y el perdón presuponen ambos la responsabilidad: ¿quién tomaría en cuenta la promesa de un sujeto irresponsable?, ¿calificar a un sujeto de irresponsable no es ya perdonarlo?

### 1.1 El aparato semiótico de la responsabilidad

Afirmar la responsabilidad de un sujeto a propósito de un advenir identificado, es decir, circunscrito y denominado, se reduce a construir ese sujeto. En ese sentido, la responsabilidad es ternaria: proyecta en discurso un sujeto de la *mira*, un *hacer* con capacidad para realizar la mira declarada y sus *consecuencias*. Pero esta formulación es defectuosa porque esas magnitudes no existen más que por las solidaridades, por los acoplamientos que justamente ese mismo inventario suspende: acoplamiento del sujeto y de «su» *hacer*, acoplamiento del *hacer* y de las *consecuencias*, y por transitividad —y la alegación de responsabilidad tiene esa transitividad por adquirida—, acoplamiento del sujeto y de las consecuencias. Esta tripleta analítica es propuesta por Valéry (1974) en los siguientes términos:

La moralidad consiste en *personalizar a toda costa*: 1.º el acto del sujeto; 2.º las consecuencias del acto.

La famosa *libertad* no tiene otro objeto ni otra función que la de hacer el acto *infinitamente personal*.

La *responsabilidad* no tiene otro objeto ni otra función que la de hacer que caigan sobre dicho sujeto *a toda costa* las consecuencias del acto. (p. 1402)

Cada una de estas afirmaciones reclama un breve comentario. La «personalización» consiste en determinar, a partir de una lista abierta de candidatos posibles y plausibles, la magnitud susceptible de ser investida de la cualidad de agente intencional. Así como lo indica Saussure en el *Curso de lingüística general* (1974): una entidad es determinada cuando está «delimitada»<sup>1</sup>. Esta determinación puede exceder la unidad y recaer sobre un número, pero todo número

---

1 Según Saussure (1974): «La entidad lingüística solo está completamente determinada cuando está *delimitada*, separada de todo lo que la rodea en la cadena fónica. Estas entidades delimitadas o *unidades* se oponen en el mecanismo de la lengua» (p. 179).

comporta su límite, constituye incluso ese límite. Esta determinación es menos un predicado que un *hacer* que *concentra* la «zona semántica» en una sola casilla e impide su difusión. Esta problemática es, por necesidad de estructura, igual que la de Girard.

Según la lección de las últimas páginas de *La categoría de los casos* (1978), de Hjelmslev, el sentido debe hacer conocer su decisión en materia de *densidad*: ¿concentración o difusión? La lengua francesa es muy valiosa en este punto, ya que opone lo indefinido infinitamente abierto: «nadie», a «la persona»; luego, después de la captura del «acento de sentido», a «esta persona»; finalmente, por énfasis, a «esta persona misma». La responsabilidad no es tal vez, desde este único punto de vista, más que una recaída en el modo de iconización<sup>2</sup> elegido.

Pero una pregunta queda pendiente: ¿qué es lo que hace de esa magnitud un sujeto? En *Filosofía de las formas simbólicas* (1998, t. 1), Cassirer propone una distinción valiosa desde el punto de vista paradigmático:

[...] encontramos de nuevo dos formas de organización lingüística diferentes, según que la expresión verbal sea captada como la expresión de un *proceso* o como la expresión de una *actividad*, según que se halle sumergida en el curso objetivo de los acontecimientos o que el sujeto agente y su energía se encuentren puestos en valor y tomen una posición central. (p. 251)

La imputación de la responsabilidad supone que el *hacer* considerado sea reconocido como una *actividad* y no como un *proceso*. Esta divergencia interna al *hacer* no es extraña a la dualidad de los modos de eficiencia:

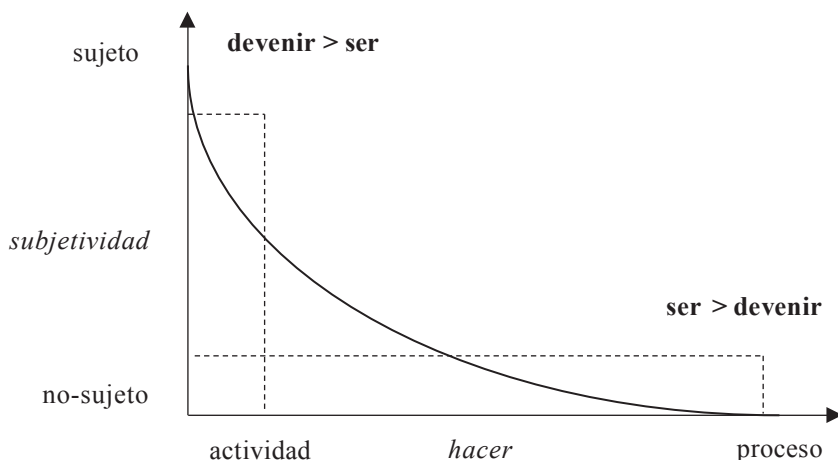
<p><i>parvenir</i> [«llegar a»]</p> <p>↓</p> <p>actividad</p>	<p><i>survenir</i> [«sobrevenir»]</p> <p>↓</p> <p>proceso</p>
---	---

2 Por *modo de iconización*, entendemos el estado del significante. El significante puede ser *concentrado* o *plural*. Proponemos un ejemplo, sin duda demasiado simple. El significado «ocho» puede ser expresado de varias maneras:  $[8] = [2 \times 4] = [4 \times 2] = [2 \times 2 + 4] = [2 + 2 + 2 + 2]$ , y todas las posibilidades de la suma y de la división. La definición es por excelencia la operación que permite pasar del estado concentrado al estado plural.

Que la subjetividad, tal como la vivimos y la pensamos, no sea más que una variable, es una afirmación difícil de entender por aquel que ha recibido de la lengua que habla esa posibilidad semántica<sup>3</sup>, pero Cassirer (1998, t. 1) anota a justo título que las lenguas son compartidas en este punto:

No encontramos un cambio de esta intuición fundamental más que en las lenguas que han alcanzado una organización puramente formal de la acción verbal, en las cuales el modelo fundamental de la conjugación no consiste en un enlace del nombre verbal con sufijos posesivos, sino en una conexión sintética de la expresión verbal con la expresión de los pronombres personales. (p. 258)

Para Cassirer, la comparación de lenguas muestra una orientación unas veces en favor de la forma sustantiva, otras veces en favor de la forma verbal y del devenir.



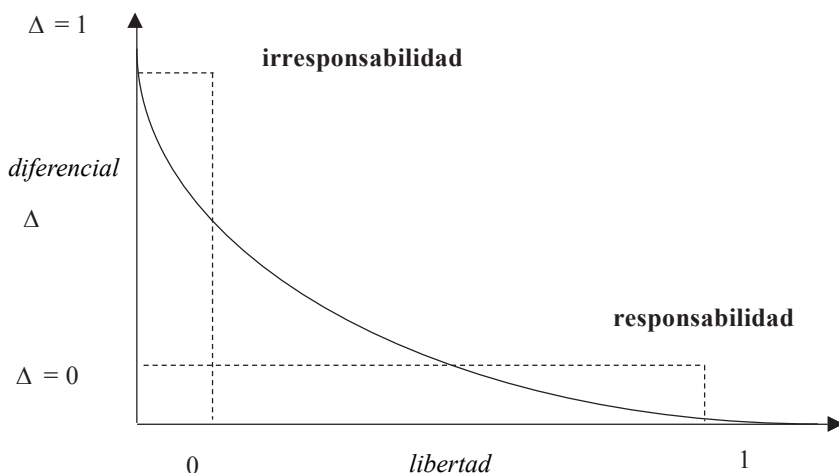
El segundo momento de la reflexión de Valéry consiste en el pasaje de la personalidad, de la cual acabamos de entrever el condicionamiento lingüístico, a la libertad. ¿En qué marcas reconocemos un sujeto libre? La práctica judicial y la opinión, que distinguen entre el crimen pasional y el crimen con premeditación, y que condenan el segundo con más rigor que el primero, nos ofrecen una pista. A su manera, esbozan

3 Para Hjelmslev (1972): «La lengua es la forma con la cual concebimos el mundo» (p. 217).

una semiosis, sumaria sin duda, pero cómoda: el plano del contenido apunta a la libertad; el plano de la expresión, a la resistibilidad. El discriminante es la postulación de una detención, es decir, la solidez o la inanidad de un contraprograma. En su análisis, Valéry (1973) distingue entre una *impulsión de acción* y una *impulsión de inhibición*, e identifica la libertad con el valor de la diferencia  $[\Delta]$  entre la *impulsión de acción*, realizante, y la *impulsión de inhibición*, virtualizante: «La intensidad de la excitación inicial puede ser tal que la fase “duración-consciencia” sea o suprimida o atravesada sin detención posible» (p. 764). La tesis de Valéry consiste en la afirmación de que la libertad depende del valor de la *impulsión de inhibición*: si esta es débil, y hasta nula, el sujeto no es libre y está condenado por la forma, cuando no es secreta o discretamente admirado; si el diferencial  $[\Delta]$  entre las dos *impulsiones* es débil, el sujeto es considerado libre, y por implicación, responsable; si el diferencial  $[\Delta]$  es elevado, el sujeto es considerado no-responsable. El descubrimiento de Valéry se debe al hecho de que la libertad está sobredeterminada por circunstancias de tiempo, de lugar y sobre todo tal vez por el entorno, las cuales funcionan, de hecho, como *condiciones* regentes:

Pero esta «libertad» exige ciertamente una duración —un tiempo de espera—, es decir, un *tiempo mayor que un tiempo de reacción* de tipo reflejo. Hay, por tanto, un lugar, una época y una duración que son condiciones de la «libertad», la cual exige una producción posible de acontecimientos de consciencia y de sensibilidad secundaria entre una *excitación inicial* y la respuesta. (Valéry, 1973, p. 764)

Recordemos que designamos con  $[\Delta]$  la diferencia entre el valor estativo de la acción y el valor no-estativo de la inhibición. Con esta convención, la «sensación» de libertad aumenta con el decrecimiento de  $[\Delta]$ , es decir, en los casos en los que el valor de la *impulsión de inhibición* iguala o sobrepasa el valor de la *impulsión de acción*.



En el mismo fragmento, Valéry (1973) concluye diciendo que la libertad se aprecia *in situ*, en el punto de confrontación entre un programa y un contraprograma: «Así, la *libertad* no procede de una *libre* comparación de hipótesis de acción y de imaginaciones o razonamientos de consecuencias. ¡Ella es sensibilidad!» (p. 765). La aserción o no de la libertad resulta tributaria de la comparación actual de dos valencias, es decir, de dos *medidas*, ya que la valencia es eso que va hacia y eso que mide ese progreso, y, tomando de Valéry una de sus más felices fórmulas, «la que mide lo que manifiesta y manifiesta lo que mide»<sup>4</sup>.

La tercera magnitud considerada por Valéry en su análisis es la noción de consecuencia. La reflexión recae sobre el número y la ambivalencia de las consecuencias referidas a un acto identificado y reivindicado. Dos direcciones semánticas pueden ponerse de relieve. En primer lugar, la medida de la responsabilidad, en los términos que acabamos de indicar, sirve de base y fundamento a la formulación de la *culpabilidad*, la cual permite al sujeto colectivo virtualizar, «terminar» con el acontecimiento lamentable que lo ha sorprendido y captado. Desde un punto de vista semiótico *stricto sensu*, se trata de convertir tal devenir desastroso en *provenir* escogiendo entre los actores, asociados de cerca o de lejos con el proceso, un actor solidario de un *querer* en

4 En un fragmento de *Mauvaises pensées*, se lee: «Qué cosa tan extraña el Día. Extraña, es decir, extranjera. Extranjera al pensamiento, que parece razonar, crear, especificar, vivir a su gusto su desorden y su orden de pensamiento, sin consideración con este enorme reloj de luz que mide lo que manifiesta y manifiesta lo que mide...» (Valéry, 1960, p. 810).

concordancia con la fase terminal de dicho proceso: «La responsabilidad implica una creencia en las causas, y esta, en una causa primera. *Responsable* significa “causa primera” [obligado a responder de algo o por alguien]» (Valéry, 1974, p. 1427).

## 1.2 La consecuencia como problema

El paradigma de la responsabilidad hay que construirlo. Desde nuestro punto de vista, un paradigma es una estructura de cuatro términos que se oponen dos a dos: una pareja de términos extremos que tratan la cuestión del número, y una pareja de términos medios complejos que permiten seleccionar las consecuencias enumeradas. Los términos extremos afirman unas veces la negación del concepto de consecuencia; otras veces, su proliferación, la imposibilidad de interrumpir la cadena de las consecuencias. La primera actitud es mencionada por Delpech (2005):

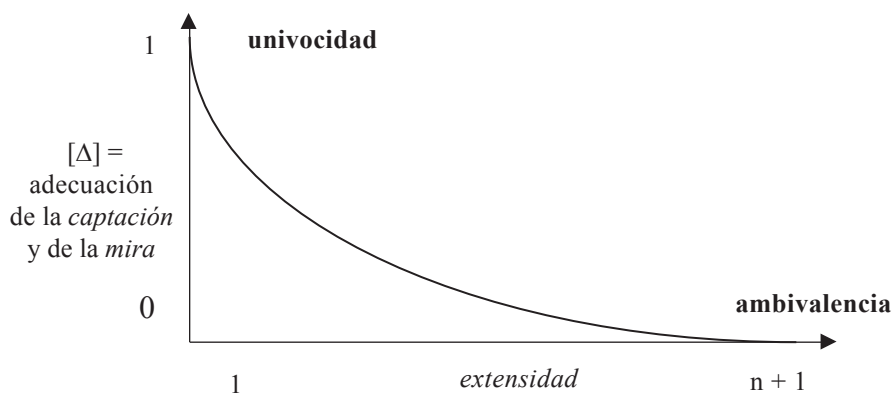
En sentido estricto, no hay ni *causas* ni *efectos* en el desarrollo de la historia. Bertrand Russell ofrece una ilustración que más bien parece un chiste en su crítica al materialismo dialéctico, proponiendo demostrar que la Revolución Industrial fue una consecuencia de la sequía en Asia Central [...]. [Precisa la autora:] la revolución industrial fue debida a la ciencia moderna, la cual se debió a Galileo, quien deriva de Copérnico, el cual proviene del Renacimiento, que a su vez fue debido a la toma de Constantinopla, ligada a su vez a la migración de los turcos, consecuencia de la sequía en Asia Central. (pp. 36-37)

La cadena de las consecuencias no es más consistente que lo que en francés se conoce como «*le coq-à-l'âne*» [un despropósito, una majadería...].

A la inversa, el otro término extremo insiste sobre el carácter abierto de la serie de las consecuencias: «Uno termina siempre por actuar —bien o mal—, incluso sin hacer nada, porque mi inmovilidad y el movimiento del resto son también actos; y uno nunca sabe si hizo bien o mal, puesto que las consecuencias son infinitas e incalculables» (Valéry, 1974, p. 1370). Los términos medios tratan de los casos intermedios situados entre cero y el infinito, y la pregunta es: ¿cómo distinguir entre ellos? La distinción más penetrante en nuestro universo de discurso se encuentra, según la opinión general, en el texto de Max Weber titulado «*La profession et la vocation de politique*» [La profesión y la vocación de político] (2004), el cual opone la ética de la convicción, despreocupada de las consecuencias, y la ética de la responsabilidad,

la cual considera «que uno debe asumir las consecuencias (previsibles) de su acción [...]. Exigirá que tales consecuencias sean imputadas a su acción» (p. 192).

Pero, con la reverencia debida, la tesis de Weber supone el problema resuelto sobre la base de dos principios. (i) Asume solamente las consecuencias que provienen de la esfera del *parvenir* [del «llegar a»], pero esta esfera del «llegar a» está contenida en una esfera más amplia y completamente incierta, como es la esfera de los «sobrevenires» imprevisibles. De la primera hacia la segunda, hay conmutación creciente del modo de junción, puesto que la concesión, la irónica concesión, sustituye a la implicación, a la tranquilizante implicación. (ii) Esta región intermedia es la del número, lo cual nos lleva a las exigencias del espacio tensivo, que se despliega a partir de dos ejes: un eje de la intensidad, es decir, de la *calidad*, y un eje de la extensidad, o sea, de la *cantidad*. La calidad semántica es proporcionada por los recursos del modo de existencia, es decir, por el grado de adecuación de la *captación* a la *mira*, según la desigualdad que medie entre lo *querido* y lo *advenido*. La hipótesis se enuncia por sí misma: si designamos por  $[\Delta]$  el déficit de la captación respecto de las promesas de la mira, la entropía crece a medida que la cadena de las consecuencias no previstas se alarga.



La textualización, es decir, la puesta en discurso de las exigencias tensivas, se convierte en las disciplinas que disponen para las miras interpretativas de un metalenguaje adecuado; con una condición,



sin embargo: que satisfaga el «principio de empirismo» propuesto por Hjelmslev.

## 2. FISONOMÍA DEL DESASTRE

El objeto del discurso histórico no es claro. La distinción elemental parece que concierne unas veces al devenir de tal entidad constituida entre límites temporales convencionales, por ejemplo, la «historia de Francia de 1789 a nuestros días»; otras veces, por reificación de tal magnitud destacada de su conjunto de referencia: «historia de la viña en la región de Burdeos». Ambos discursos se interesan por un *devenir* que, en virtud de la autoridad de la diacronía y de la irreversibilidad que se les reconoce, es abordado como un *provenir*, que proyecta un antecedente y un subsiguiente enlazados por una relación de dependencia del segundo respecto del primero, según la fórmula: *post hoc, ergo propter hoc*. El proceso de inteligibilidad histórica, de la circularidad en virtud de la cual el efecto se convierte *a hurtadillas* en causa de la causa, puesto que, desde el punto de vista de las vivencias, el efecto precede a la causa, ese proceso no hay que realizarlo ni menos repetirlo. Nos proponemos solamente introducir el punto de vista tensivo, examinando en qué se convierte el contenido del discurso histórico, más precisamente sin duda: del discurso historizante, cuando se les hace un sitio, no todo un lugar, un sitio solamente a los modos de eficiencia, y principalmente al «sobrevénir».

### 2.1 Centralidad del desastre

El «sobrevénir» tiene por plano de la expresión lo *inesperado* y la virtualización de los enunciados aferentes al «llegar a». De manera imaginica\*, el sujeto del «llegar a» descubre que está rodeado, asediado por el «sobrevénir». A esta configuración la designamos como *desastre*. El punto de vista tensivo añade a esta problemática un esclarecimiento oportuno tomando en cuenta las subvalencias de *tempo* y de *tonicidad*, que el progreso científico y tecnológico han llevado a un nivel inimaginable: la velocidad y la energía disponibles son tales hoy en día que han anulado el tiempo y el espacio, esos escudos naturales que permitían «ver venir» y batirse en retirada. El ardor de las subvalencias de *tempo* y de *tonicidad* es tal en nuestros días que le impiden al sujeto la

---

\* *Imagínico(a)*: hecho con imágenes, adornado o ilustrado con imágenes. No tiene nada que ver con lo [el] imaginario [NdT].

más mínima previsión. ¿Es preciso decirlo? Lo inesperado ha existido siempre, y numerosas son las culturas que han elogiado la astucia, pero la eficacia de las técnicas actuales ha determinado un cambio de escala, en realidad, una deshumanización, que desemboca en el hecho de que el «llegar a» se presenta más bien a los sujetos como un islote en el océano convulso de los «sobrevienes», es decir, de redes de consecuencias contrarias a sus deseos, de contraconsecuencias calamitosas que se suceden cada vez más rápidamente.

## 2.2 La posición de Voltaire en *Zadig*

En nuestro universo de discurso, la relación entre el «sobrevienir» y el «llegar a» es *asimétrica*; a fin de cuentas, el «sobrevienir» tendrá siempre la última palabra, tal como lo indica Arendt (2004): «Lo imprevisible [...] viene [...] de la imposibilidad de predecir las consecuencias de un acto en una comunidad de iguales donde todos tienen la misma facultad de actuar» (p. 310). El cambio de esta asimetría pertenece al parecer a la utopía y supone una fiducia elevada. En el capítulo titulado «El ermitaño» de *Zadig*, Voltaire, sin creer demasiado en ello, según parece, aborda el tema de la providencia, es decir que inscribe el «sobrevienir» en el interior de un «llegar a» evidentemente trascendente y razonado. Voltaire (1967) coloca el «sobrevienir» bajo el signo de la concesión y del crimen no justificado por aquel que es testigo ocular:

Esto sucedió en casa de una viuda caritativa y virtuosa que tenía un sobrino de catorce años, lleno de encantos y su única esperanza. Ella hizo lo mejor que pudo los honores de su casa. Al día siguiente, ordenó a su sobrino que acompañara a los viajeros hasta un puente que, habiéndose hundido hacía poco, se había convertido en un paso peligroso. El joven, apresurado, camina delante de ellos. Cuando estuvieron en el puente: «Ven —dijo el ermitaño—, es preciso que yo exprese mi reconocimiento a vuestra tía». Tomó al muchacho por los cabellos y lo arrojó al río. El chico se hunde, reaparece un momento sobre el agua, y es tragado por el torrente. «¡Oh, monstruo!, ¡oh, el más malvado de los hombres!», gritó Zadig. «Usted me había prometido mayor paciencia —le dice el ermitaño interrumpiéndolo—; sepa que [...] este muchacho, al que la providencia le ha torcido el cuello, hubiera asesinado a su tía dentro de un año, y a usted dentro de dos». «¿Quién te lo ha dicho, bárbaro? —gritó Zadig—; y aun cuando tengas este acontecimiento en tu libro de los destinados, ¿te es permitido ahogar a un muchacho que no te ha hecho ningún mal?». (pp. 81-82)

El proceder argumentativo de los dos interlocutores se desarrolla en frentes invertidos; el ermitaño, en cuanto agente ejecutivo, no

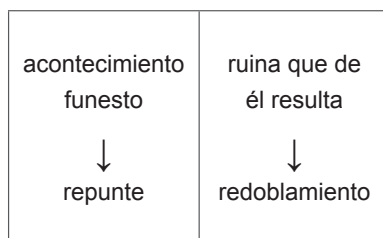
retrocede ante la concesión, pero en cuanto polemizador pone en marcha la implicación: hace que muera el sobrino *porque* es un asesino en potencia. Por su lado, Zadig reintroduce en el razonamiento causal del ermitaño la concesión, el *quand bien même*: *aunque* el sobrino sea un asesino en potencia, la actualización fiducial de ese programa no constituye, sin embargo, un «permiso» para matarlo.

Como todo hacer debe ser duplicado, la discusión se reanuda:

Zadig le pidió permiso para hablar. «Yo desconfío de mí mismo —dijo—, pero me atrevería a pedirte que me aclares una duda; ¿no hubiera sido mejor haber corregido al muchacho, y haberlo convertido en virtuoso, en lugar de ahogarlo?». Jesrad replicó: «Si hubiera sido virtuoso, y si hubiese vivido, su destino era ser asesinado él mismo con la mujer que debía esposar, y con el hijo que de ambos había de nacer».

El ermitaño «sale» del problema por medio de una regresión, retrocediendo, retomando no en el pasado, como los historiadores recomiendan, sino en el porvenir. Para él la cesura, el reparto que la modernidad ha admitido entre el pasado inteligible y el futuro imprevisible, ha dejado de existir. Maciza, concesiva, la fiducia responde de la recursividad que la manifiesta: creer es creer a pesar de todo, es forzosamente seguir creyendo. El episodio contado por Voltaire ilustra la aporía propia de la acción preventiva por la cual lo que no ha tenido lugar explica, según la autoridad que lo decide, lo que ha tenido lugar.

La configuración del desastre merece, sin duda, una definición figurativa que esperamos unos y otros de los diccionarios. El *Micro-Robert* ve en el desastre un «acontecimiento funesto, la ruina que de él resulta». Esta definición se inscribe en ascendencia:



La definición figural indica que la realización del «llegar a» choca necesariamente con la concesividad devastadora del «sobrevenir», es

decir, con un más allá predominante, anónimo, literalmente innumerable<sup>5</sup>. El desastre es ese exceso por el cual el «sobreenir» señala al «llegar a» su estrechez, su finitud y su ligereza, desde el momento en que el sujeto del «llegar a» pretende desarrollar los programas que le interesan.

Esta sobredeterminación del «llegar a» por el «sobreenir», esta latencia del «sobreenir» coextensiva al «llegar a», hace de la responsabilidad un mito con dos pilares: el no-respeto de las diferencias de escala, que es un componente de la magia, y lo que podría llamarse el principio de proximidad. El respeto de las escalas afecta al ajuste de los medios a los fines. Cuando Sartre (1948) cree que debe desprestigiar a Flaubert y a los Goncourt, escribe:

El escritor está en situación en su época: cada palabra tiene sus resonancias. Cada silencio también. Yo considero a Flaubert y a Goncourt responsables de la represión que siguió a la comuna porque no escribieron ni una línea para impedirlo. Se dirá que aquello no era asunto suyo. Pero el proceso de Calas ¿era acaso asunto de Voltaire? ¿La condena de Dreyfus era asunto de Zola? ¿La administración de El Congo era asunto de Gide? Cada uno de esos autores, en una circunstancia particular de su vida, ha puesto a prueba su responsabilidad de escritor. (pp. 12-13)

Es claro que las protestas de Flaubert y de los Goncourt no hubieran moderado en nada la ferocidad de los versalleses. Cada «asunto» tiene su escala, su *tempo*, su duración, su coeficiente de adversidad, y Sartre escritor sobreestima el poder de lo escrito. No es por azar que Voltaire introduce un portavoz de la divinidad, es decir, una omnisciencia no-humana.

El principio de proximidad consiste en respetar los límites rápidamente alcanzados de la esfera del «llegar a», puesto que su franqueo precipita al sujeto en lo desconocido, más exactamente, en lo desconocible. A este respecto, la diferencia entre la ética de la convicción y la ética de la responsabilidad es menor de lo que parece. La ética de la responsabilidad coloca solamente el cursor un poco más lejos que la

---

5 Según Blanchot (1980): «El desastre no es sombrío, sería liberador si pudiera tener relación con alguien, conocerlo en términos de lenguaje o al término de un lenguaje del *gai savoir*. Pero el desastre es desconocido, el nombre desconocido de aquello que en el pensamiento mismo nos disuade de pensarlo, alejándonos por la proximidad que impone. Solo para exponerse al pensamiento del desastre, que destruye la soledad y desborda toda especie de pensamiento, como la afirmación intensa, silenciosa y desastrosa del afuera» (p. 14).

ética de la convicción. Siempre condicional, la acción ética debe jugar sobre un *determinismo* restringido<sup>6</sup>. Para Zadig, es salvar al sobrino y nada más, porque el más allá del salvataje permanece inaccesible, y en el caso de la acción preventiva, uno debe atenerse a las certezas inatacables del tipo: «el que incondicionalmente salva al lobo, mata a la oveja». En la conclusión de *Cándido*<sup>7</sup>, el principio de proximidad se convierte en un principio de abstención. Se han multiplicado las interpretaciones alegóricas de esta conclusión prosaica, pero la relación que suponemos entre los modos de eficiencia exige la interpretación literal fundada en una catálisis restrictiva que se sostiene porque concierne únicamente al «llegar a»: «es necesario cultivar nuestro jardín».

### 3. DESARROLLO DE LA RESPONSABILIDAD

La semiótica greimasiana, durante el tiempo que su centro de gravedad fue la narratividad proppiana, puso el acento en la emergencia de una carencia en una sociedad fijada y sobre la liquidación de esa carencia, es decir, sobre el éxito. Pero, para decirlo sin rodeos, la cuestión de la determinación de la escala inmanente a la ejecución de los programas por los actores no fue nunca planteada. El cuento «a lo Propp» presenta, según creemos, dos características que el modelo al que dio origen no tomó en cuenta: (i) desde el punto de vista temporal, es *anacrónico*; (ii) desde el punto de vista espacial, es *excéntrico*. Para un moderno, el cuento popular, en cuanto forma de vida, se queda a baja escala, mientras que la modernidad en este aspecto se halla fuera de escala. En esta macrosemiótica agitada, inquieta y presa de vértigo, solo la aceleración y la intensificación tienen curso en lo sucesivo; no son ya ni la clarividencia, ni la anticipación, ni el éxito los que son la norma, sino el fracaso de todo pronóstico<sup>8</sup>, el revés y el desastre.

---

6 Según Valéry (1973): «[...] En realidad, aquel que actúa lo hace en vista de los primeros términos del desarrollo de las consecuencias —y desdén el resto—, entre las cuales aquellas que podrían atañerle. Espectáculo sobre un *determinismo restringido*. Mas aquel que lo hace responsable instala un determinismo ilimitado (prescripción treintañal)» (p. 763).

7 A Pangloss, que acaba de proponer un razonamiento «a lo Russel», *Cándido* replica: «Eso está bien dicho, pero es necesario cultivar nuestro jardín» (Voltaire, 1967, p. 234).

8 Hay, felizmente, excepciones. Así, Valéry (1960), siempre él, formula en los años treinta para Europa un futuro que se ha convertido en nuestro presente: «Considerad por un momento lo que ocurrirá en Europa cuando existan por su propio esfuerzo en Asia dos docenas de Creusot o de Essen, de Mánchester,

### 3.1 Responsabilidad y modos de eficiencia

La problemática de la intrincación de los modos de eficiencia es uno de los componentes de la condición trágica del sujeto. El plano de la expresión, es decir, la presencia de esta conjunción de coordinación *y* que deja entender que existe una igualdad y una simetría entre las dos nociones, oculta la relación que hay que establecer entre los dos modos de eficiencia. Esa relación interesa a la profundidad inmanente del campo de presencia, a saber, que el «llegar a» es consistente mientras se mantenga en el primer plano, pero cuando se disperse, se disgregará a medida que el sujeto se acerque al fondo. Incluso si lo expresamos en términos espaciales, esa profundidad es fundamentalmente temporal y aspectual: solo cuando llega a su término, el proceso se revela extraño, fatal, a veces mortal para el agente que lo ha emprendido. Toda imputación de responsabilidad queda así en condición de retraso:

Es perfectamente cierto, y un dato fundamental de toda historia (que no podemos justificar aquí con mayor detalle), que el resultado último de la acción política mantiene con frecuencia, incluso casi siempre, una relación totalmente inadecuada, con frecuencia casi paradójica, con su sentido original. (Weber, 2004, p. 185)

Este divorcio total e irremediable entre la *mira* y la *captación* ha sido traducido por Pascal (1954) en términos de imágenes exentas de toda jerga: «El hombre no es ni ángel ni bestia, pero la desgracia quiere que el que trata de obrar como ángel obre como bestia» (p. 1170). Este aforismo de Pascal muestra a las claras cómo una textura concesiva impresionante sustituye a la textura implicativa esperada.

Este giro es la banalidad misma, pero en la medida en que hemos insistido sobre las cuestiones de escala, el desastre, cuando es colectivo, adquiere las dimensiones de una catástrofe. A propósito de la guerra de 1914-1918, llamada la Gran Guerra, los historiadores han destacado el hecho de que los protagonistas esperaban una guerra muy corta, porque las cantidades de municiones habían sido calculadas para tres semanas de conflicto, y porque los soldados en una Francia ampliamente rural pensaban estar de vuelta en sus casas para la cosecha. Al tratarse de la conducción de la guerra por

---

o de Roubaix, cuando el acero, la seda, el papel, los productos químicos, las telas, la cerámica y el resto sean producidos en cantidades aplastantes, a precios invencibles, por una población que es la más austera y la más numerosa del mundo, favorecida en su crecimiento por la introducción de la higiene» (p. 927).

los estados mayores, los historiadores señalan aún que el cambio de la guerra de movimientos, prevista desde el lado alemán por el Plan Schlieffen, a una guerra de posiciones fue un sinsentido completo. La guerra, ejercicio de control hasta entonces, eludía los principios militares admitidos, así como a las instancias de control, y se hundía en la barbarie. Cuanto más se entra en el detalle, se constata mejor que las acciones decididas escapaban al «llegar a» y encontraban desconcertados a los protagonistas. Esa impotencia recurrente sería cómica si las consecuencias no hubieran sido monstruosas:

El Plan Schlieffen<sup>9</sup> no se ocupaba sino de la victoria en el oeste, mientras que el objetivo central del estado mayor alemán no consistía en aplastar a Francia, sino en poner a Rusia fuera de juego antes de que se convirtiera en demasiado poderosa: la industrialización iba muy rápido y la construcción de vías férreas transformaba el problema del transporte de las tropas y de los materiales. Rusia era considerada como una amenaza existencial, la que fue más tarde, y gracias a la guerra. Ese sentimiento de la amenaza rusa queda reflejado en el curioso cambio de palabras que Guillermo II tuvo con su estado mayor en el momento en que se dio cuenta de que la guerra era inevitable. Exclamó entonces: «¿Así que nuestros hombres parten para Rusia?!», y recibió esta respuesta: «No, señor, para Francia». La idea era evitar dos frentes que la alianza franco-rusa hacía inevitables, y conseguir una clara victoria en el oeste ante una guerra más difícil al este. Lo contrario se produjo en 1914, pero fue exactamente lo que tuvo lugar veinticinco años más tarde. La repetición de un plan conocido sorprendió a los franceses, que no estaban preparados para la respuesta. Las lecciones de 1914 habían sido olvidadas. (Delpech, 2005, pp. 148-149)

### 3.2 El juicio ético

La distinción de las dos éticas, propuesta por Weber y ratificada en nuestro universo de discurso, recae sobre la extensión de la responsabilidad. Es razonable pensar que los juicios éticos se distinguen unos de otros por su extensión diferencial. A beneficio de inventario, el

---

9 El Plan Schlieffen consistía en contener una eventual embestida rusa en el este, y en buscar la decisión en Francia para una maniobra envolvente que implicaba la invasión de Bélgica para evitar las fortificaciones francesas del este. Las fuerzas francesas debían ser perseguidas en dirección del Jura y aniquiladas. Este plan fue retomado por Moltke en 1914 y pareció exitoso hasta la batalla del Marne (*Robert de nombres propios*).



paradigma de las actitudes éticas comprende dos direcciones: (i) según que uno se atenga al número de sujetos; (ii) según que uno se atenga al objeto, a saber, a la determinación de la extensión de la cadena de las consecuencias imputables.

### 3.2.1 *La cuestión del número*

En el eje de la extensidad, la del número destaca entre todas las posiciones relevantes posibles: *nadie, uno solo, dos, varios, la mayoría, casi todos, todos*; se deben distinguir en ellas las que asertan la responsabilidad de aquellas que la niegan. Las posiciones que la asertan son las que corresponden a lo que nosotros designamos como *pluralidad restringida*, y que cubren el intervalo: *uno solo, dos, varios*. Desde el punto de vista tensivo, el esquema *concentra* la responsabilidad en un pequeño número de actores; desde el punto de vista figural, la responsabilización se confunde con esa concentración restrictiva; desde el punto de vista discursivo corriente, así como la lengua, raramente en falta, nos previene, nos encontramos en presencia de un *reparto* de responsabilidades. En este caso, el término marcado es aquel en el que la responsabilidad de una «actividad» compleja y continua es imputada a un solo individuo. De manera general, el mito de la responsabilidad se esfuerza, para un sujeto que ha tomado en cuenta el dominio del «sobrevenir» sobre el «llegar a», por recrear las condiciones que hagan posible el «llegar a», es decir, las condiciones del razonable reparto.

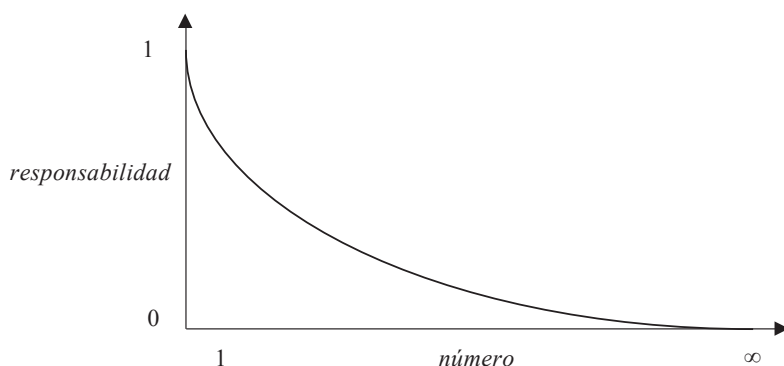
En su novela río *Les bienveillantes* [Los condescendientes], Littell aborda en varios pasajes la cuestión de la responsabilidad personal de los individuos en las masacres inauditas perpetradas durante la Segunda Guerra Mundial. La tesis del narrador consiste en subordinar la *gravedad* de la responsabilidad al *número* de protagonistas que intervinieron en el proceso. A propósito de la eliminación de los enfermos mentales en Alemania, el narrador declara:

Aquí, los enfermos seleccionados en el marco de un dispositivo legal eran acogidos en un edificio por enfermeros profesionales, que los registraban y los desnudaban; los médicos los examinaban y los conducían a una cámara cerrada; un obrero administraba el gas; otros limpiaban después la cámara; un policía levantaba el acta del deceso. Interrogada después de la guerra, cada una de esas personas dijo: «¿Yo, culpable?». El enfermero no ha matado a nadie, no ha hecho más que desnudarlo y calmar sus males, gestos ordinarios de su profesión. El médico tampoco ha matado, simplemente ha confirmado un diagnóstico según criterios establecidos por otras instancias. La maniobra que abre el ducto de gas, aquel sujeto que



está más cerca del asesinato en el tiempo y en el espacio, efectúa una función técnica bajo el control de sus supervisores y de los médicos. Los obreros que limpian las cámaras hacen un trabajo necesario de saneamiento, bastante repugnante por lo demás. El policía sigue un procedimiento, que consiste en constatar un deceso y en anotar que se ha producido sin violar las leyes vigentes. ¿Quién es, entonces, el culpable? ¿Todos o nadie? ¿Por qué el obrero asignado al gas sería más culpable que el obrero asignado a las calderas de vapor, al jardín o a los vehículos de transporte? Lo mismo ocurre en todas las facetas de esa inmensa empresa. (Littell, 2006, pp. 25-26)

Desde el punto de vista semiótico, la tesis del narrador es clara: el grado de responsabilidad está en razón inversa del número de protagonistas que intervienen en la tarea. Según la gramática tensiva, el número funciona como un *divisor*; cuanto más elevado es, más débil es el *cociente*, es decir, el grado de responsabilidad personal. La negación de responsabilidad se convierte en el límite del reparto. Gráficamente:



Los términos que enmarcan el intervalo que acabamos de comentar: *nadie* y *todos*, obedecen a una gramática distinta. (i) Desde el punto de vista paradigmático, están en una relación de equivalencia según la máxima aceptada: si *todos* son culpables, entonces, *nadie* es culpable\*, lo cual no deja de ser coherente, puesto que la distinción deseada ha quedado en este caso virtualizada. (ii) Desde el punto de vista sintagmático, nos hallamos en presencia de una transitividad *circular*: todo pasa como si la espera del último término del paradigma condujera al primero, como en la serie *un poco, mucho, la locura, de ningún modo, un poco...*

\* «—¿Quién mató al Comendador? / —¡Fuenteovejuna, señor! / —¿Y quién es Fuenteovejuna? / —¡Todos a una!» (Lope de Vega, *Fuenteovejuna*) [NdT].

Esta dinámica distributiva del número choca con una deriva metonímica, la cual obedece a un principio de contigüidad. Tal como lo indica Cassirer (1998, t. 2), el contacto y la vecindad modifican las identidades:

Se ha llegado incluso a decir que el principio de causalidad mítico y el de la «física» dependían de la toma de contacto en el tiempo y en el espacio, contacto que es tomado directamente como una relación de causa a efecto. El pensamiento mítico se caracteriza en particular, además de por el principio de *post hoc, ergo propter hoc*, por el principio de *juxta hoc, ergo propter hoc*. (p. 71)

La evaluación del grado de proximidad desemboca para los protagonistas en una operación de selección.

Si la metonimia distingue y aleja, la metáfora reúne. En efecto, en el caso de la pluralidad restringida, la metáfora es solicitada de preferencia: las magnitudes que entran en esa pluralidad son *sustituibles*, y no adicionales las unas a las otras. Siempre en *Les bienveillantes* (2006), Littell considera el caso del caporal-jefe Döll, encargado de rematar a los heridos alemanes gravemente *deteriorados* (p. 542) para ser sometidos a curaciones, labor que cumplía subiéndolos a un camión de gas:

Si se desea juzgar las acciones alemanas durante esta guerra como criminales, habría que demandar a toda Alemania para que respondiera de todos los crímenes, y no solamente a Döll. Si Döll se encontraba en Sobibor y su vecino no, es un puro azar, y Döll no es más responsable de lo que pasó en Sobibor que su vecino más afortunado. Al mismo tiempo, su vecino es tan responsable como él de Sobibor, porque ambos sirven con integridad y devoción al mismo país, ese país que ha creado Sobibor. (p. 545)

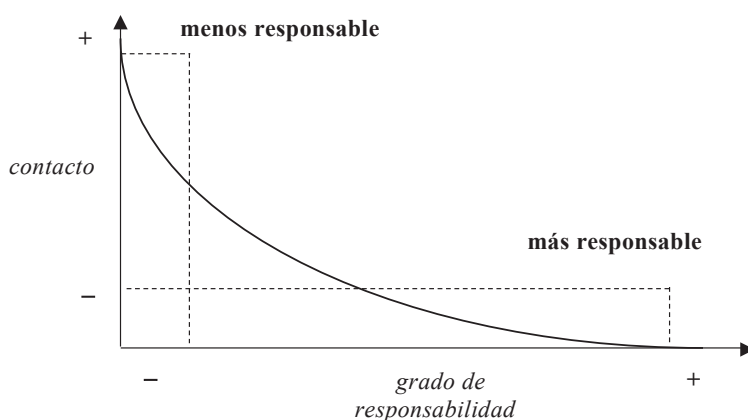
A la pregunta: ¿cómo extraer de tal pluralidad restringida *este* individuo más bien que *aquel* otro? Las respuestas del enunciador son no-respuestas y convocan, según el caso, el azar, la suerte, el destino, lo arbitrario, la contingencia..., es decir, actores no figurativos de la concesión, otras tantas configuraciones actanciales en las que se lee ante todo la síncopa de las competencias consideradas infalibles. ¿Pero las respuestas del enunciatario seguirían la misma dirección semántica?

Las dos defensas de Littell son las que deben ser: apuntan, desde el punto de vista del enunciador, a prevenir una negación de justicia. Sin embargo, según las palabras profundas de Vendryès (1958), existen muchos casos en los que la negación está lejos de obtener el efecto que se propone: «Para hacer sentir al lector lo contrario de una

impresión dada, no basta con añadir negación a las palabras que la traducen. Porque no se suprime así la impresión que se quiere evitar» (p. 159). El sentimiento común, por más razones que se le opongan, tiene a Döll por «más» culpable que a su vecino. Pero la razón de esa sinrazón, de esa obstinación, ¿cuál es? Nosotros adelantamos la respuesta siguiente: la eficiencia del modo de iconización, aquí el modo concentrante, informa una singularidad y dota por eso mismo a la figura de un *acento* que se convierte para el destinatario en un atractor. La focalización presupone el modo de iconización. Desde el punto de vista discursivo, el modo de iconización introduce en el discurso una dinámica concesiva que viene a deshacer la textura implicativa, que venía desarrollándose durante largo rato.

Acabamos de verlo: la responsabilidad es participable, distribuible, compartible, pero es igualmente cuantificable, es decir, susceptible de someterse a las operaciones propias de la gramática intensiva, a saber, a las operaciones de aumento y de disminución, o sea, de *haceres* que tienen por plano de la expresión *grados*, lo cual permite dar cuenta del hecho corriente del reparto *desigual* de responsabilidades. Esto nos dirige de inmediato a la pregunta segunda que se plantea ante toda imputación de responsabilidad: ¿*este* es *más* o *menos* responsable que *aquel*? A este respecto, Arendt (2005) precisa: «En el curso del proceso a Adolf Eichmann, asesino de cuello blanco por excelencia, la corte ha declarado que “el grado de responsabilidad aumenta cuanto más se aleja del hombre que maneja con sus propias manos los instrumentos fatales”» (pp. 264-265). Es preciso recordar esta evidencia: incluso solo, el sujeto es siempre un cosujeto en interacción activa o pasiva con copartícipes, inferiores o superiores, a los que manda o a los que obedece. Entre las marcas del plano de la expresión, el *hacer-hacer*, es decir, un *no hacer* por sí mismo, es la marca de la superioridad, de la «nobleza», y el *hacer* ejecutivo, la marca de la inferioridad, de la «bajeza». El imaginario de la distancia y del contacto admite dos posibilidades: (i) por implicación doxal, el que hace creer que la distancia preserva y que el contacto degrada; (ii) por concesión paradójica, el que hace creer que la distancia degrada y que el contacto preserva.

Así descrita, la responsabilidad posee también dos propiedades notables: es *cuantificable* y *distribuible*. En el marco del primer atributo, una paradigmática en el plano *figural* y una predicación «por grados» en el plano *figurativo* son posibles; en el marco del segundo atributo y bajo las mismas especies, pueden ser consideradas una sintaxis y una circulación del «fardo» de la responsabilidad entre los diferentes actores.



Este reparto de la responsabilidad explica algunas vicisitudes encontradas en el tratamiento de las imputaciones de responsabilidad cuando el caso es enojoso: (i) del superior hacia el inferior, el superior, si pretende disminuir su propia importancia, se esforzará por «mojar» a sus subordinados a fin de beneficiarse de los efectos «mecánicos» de la pluralización; (ii) del inferior hacia el superior, es el caso recurrente de los «actos cumplidos “por orden superior”» (Arendt, 2001, p. 466), evocados sobre todo en los grandes procesos que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. La respuesta es conocida: «Y ellos [los tribunales] están de acuerdo en un punto: nadie está obligado a obedecer órdenes criminales» (Arendt, 2001, p. 467). Aun en ese caso, si los tribunales existen y si los procesos tienen lugar, la desobediencia a una orden imperiosa sigue siendo la excepción. Una de las explicaciones posibles de esa constatación amarga reside tal vez en el hecho de que la libertad, que funda desde el punto de vista jurídico la responsabilidad, es un sincretismo personal cuya resolución no es clara. Creemos que es importante distinguir entre dos modalidades subjetales que la mayor parte de las veces se confunden la una con la otra: el sujeto *liberado* y el sujeto *libre*; este último *depende* del primero. La liberación es la *condición previa* para el ejercicio de la libertad efectiva, es decir, para la abertura del paradigma. Esta subordinación de la libertad a la liberación está inscrita en la definición del diccionario *Petit-Robert*: «Acción de devolver la libertad (a una, a las personas) → liberación. “La liberación de un cautivo, de los rehenes”». La relación entre el sujeto liberado y el sujeto libre es difícil de precisar, puesto que el sujeto liberado está sometido a

la aspectualidad y a la temporalidad: es el sujeto en trance de *liberarse*, un sujeto que *está liberándose*. Esta aproximación aspectual tiene por plano de la expresión la complejidad, la cual aclara el problema «filosófico» de las dos voluntades en conflicto: una que quiere, otra que no quiere: «[...] Está en la naturaleza misma de la voluntad “en parte querer y en parte no querer”, porque si la voluntad no se resistiera a sí misma, no habría necesidad de mandamientos ni de exigir obediencia a ninguna orden [...]» (Arendt, 2005, p. 146).

Una vez cumplida, la liberación es disjuntiva; si ha tenido buen resultado, virtualiza el contraprograma que hacía de obstáculo, que impedía la realización del programa previsto. Esta resolución analítica de la libertad aclara la transición modal que cambia un *no-poder-hacer* en un *deber-hacer*; aquí es la transición entre *no puedo desobedecer*, sea el enunciado de estado: *soy incapaz de desobedecer*, y el enunciado inaugural: *debo desobedecer en adelante*<sup>10</sup>. En esas condiciones, es inconsecuente, quimérico, pedir a un sujeto, que no está disjunto, liberado por tanto de la obligación de obedecer, que desobedezca, precisamente. Si los tribunales no lo tomaran en cuenta, su misma razón de ser se desvanecería:

En la medida en que ese crimen sigue siendo un crimen —lo cual es la condición de todo proceso—, todos los «engranajes» de la maquinaria, por insignificantes que sean, se convierten en actores para un tribunal, es decir, en seres humanos. Ciertamente, el acusado puede mantener siempre, para conservar su inocencia, que ha actuado no en cuanto hombre, sino como simple funcionario; que sus funciones de todos modos habrían sido cumplidas por otro. Mas eso es como si

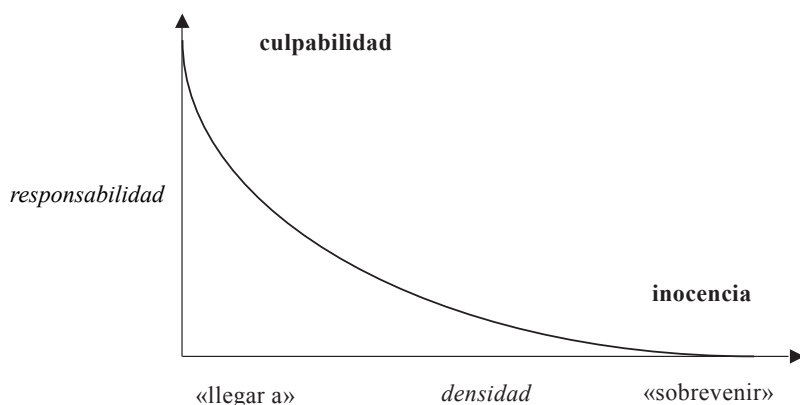
---

10 Esta transición modal no es obvia. En *Responsabilité et jugement* (2005), Arendt coloca el *no-poder-hacer* por encima del *no-deber-hacer*: «En otros términos, [las personas que han rechazado las órdenes criminales] no han sentido una obligación, han actuado de acuerdo con algo que era evidente para ellos, aunque eso no lo fuera para los que los rodeaban. Su conciencia no aceptaba el carácter obligatorio. Han dicho: “Eso yo no lo puedo hacer”, y no: “Eso yo no debo hacerlo”» (p. 107). Admitamos la tesis del déficit de *no-deber-hacer* frente a *no-poder-hacer*. Desde el punto de vista tensivo, en el caso de la correlación inversa, la sustitución tiene lugar en condiciones de equivalencia, es decir que el déficit debe ser compensado en alguna otra parte. El debilitamiento en la inexecución del programa criminal sería compensado por la aparición de la posibilidad de un *nosotros*, en la medida en que la impotencia es personal, mientras que la obligación es posiblemente transpersonal, transmisible. Obsérvese la serie: 1. *Yo no puedo*. 2. *Yo no debo*. 3. *Tú no debes*. 4. *Nosotros no debemos*. Esta serie supone tres transformaciones singulares: (i) [*Yo no puedo* → *Yo no debo*]; (ii) [*Yo no debo* → *Tú no debes*]; (iii) [*Tú no debes* → *Nosotros no debemos*].

el criminal, apoyándose en las estadísticas que indican que cada día, en tal sitio, se comenten tal número de crímenes, tratase de demostrar que él había cumplido solamente lo que era estadísticamente previsible, que ese acto no era suyo, ni el de ningún otro, sino el del más puro de los azares, ya que, después de todo, era necesario que alguien lo cometiera. (Arendt, 2001, pp. 462-463)

Los tribunales restituyen así a los acusados su dignidad, y esa restitución permite luego a esos mismos tribunales acusarlos y condenarlos después en nombre de esa dignidad recobrada.

La cuestión de la imputación de responsabilidad resulta ser el resorte de la gramática tensiva de un doble modo: (i) Siendo como es el mundo, el número de los que «ejecutan» es y ha sido siempre sensiblemente superior al número de los que «ordenan»; (ii) En materia de responsabilidad, el aumento del número desemboca en su dilución. Conviene precisar ahora el enlace de estructura entre el modo de eficiencia definido por la alternancia [«llegar a» *vs.* «sobrevenir»] y la sintaxis, aquí dispersiva, del número. Súbito, brutal, intempestivo, el «sobrevenir» tiene por plano de la expresión propio una conmutación aumentativa del número. El «sobrevenir» actúa sobre gradiente de la responsabilidad de dos maneras: (i) aumenta el número de los actores y, en concordancia con el resorte concesivo de la correlación inversa, cambia un aumento en una disminución, aquí de responsabilidad; (ii) el «sobrevenir» descalifica, con su aparición, a los actores, a los que sorprende y perturba, y, por un nuevo trastorno concesivo, disminuyendo sus competencias, aumenta su grado de inocencia.



La irrupción del «sobreenir» equivale, pues, a un *desplazamiento de acento*. Mientras el «llegar a» se siga ejerciendo, las circunstancias están dominadas y controladas; cuando el «sobreenir» se impone, las circunstancias inéditas que lo definen prevalecen en razón de la síncope de las competencias suspendidas. La responsabilidad se convierte en un asunto de circunstancias en el *plano figurativo* y de densidad en el *plano figurar*.

### 3.2.2 La cuestión de la extensión

A partir de la distinción weberiana entre las dos éticas, la ética de la convicción y la ética de la responsabilidad, accedemos a dos estilos éticos: (i) el estilo *restringido*, solidario de la ética de la responsabilidad, y que limita la responsabilidad personal de los sujetos a las consecuencias previsibles; y (ii) el estilo *extendido*, que añade a las consecuencias previsibles las consecuencias imprevisibles. Sin embargo, una dificultad surge de inmediato; según Weber, la dualidad de las dos éticas es interna al mismo universo de discurso, puesto que el estilo extendido procedería del mundo griego a partir de la imagen que propuso la tragedia griega. En *Les bienveillantes* (2006), Littell propone el análisis siguiente:

[...] los griegos hacían un lugar al azar en los asuntos de los hombres (un azar, hay que decirlo, con frecuencia disfrazado como intervención de los dioses), pero no consideraban de ninguna manera que ese azar disminuyera su responsabilidad. El crimen se refiere al acto, no a la voluntad. Edipo, cuando mata a su padre, no sabe que comete un parricidio; matar en el camino a un extranjero que os ha insultado, para la conciencia y la ley griegas, es una acción legítima, no existe en eso ninguna falta. Pero ese hombre era Laertes, y la ignorancia no cambia en nada el crimen; eso Edipo lo reconoce, y cuando al fin averigua la verdad, escoge él mismo su castigo, y se lo inflige. (p. 545)

El caso es difícil. En primer lugar, la transición entre la inocencia y la culpabilidad está confiada a la concesión: aunque inocente, Edipo se reconoce culpable, cuando, por anacronismo, podría invocar circunstancias atenuantes, lo cual no hace. En segundo lugar, la esfera del «llegar a» ha absorbido la del «sobreenir»; lo «sobreenido» se convierte, de derecho aunque no de hecho, en lo «querido», ya que lo trágico es en parte definido por la virtualización de esa distinción entre lo «sobreenido» y lo «querido». La situación está, como se dice hoy, regularizada. Finalmente, desde el punto de vista de la estructura, la responsabilidad asumida humaniza, «personaliza» según la palabra de Valéry; la no-responsabilidad deshumaniza haciendo del sujeto, según

el término en uso, un simple «engranaje», o sea, un no-sujeto. De ahí el dilema cruel de Edipo: «conquista» o preserva su humanidad al precio de su culpabilidad, y, bajo esa condición previa, restaura el estado de derecho<sup>11</sup>. Lo trágico estaría sujeto, pues, en parte a la dependencia de una alternancia que invirtiera la concesión: (i) perderse salvándose, lo cual sería propio de la actitud de un «moderno»; (ii) salvarse perdiéndose, que sería más bien la actitud de un «antiguo».

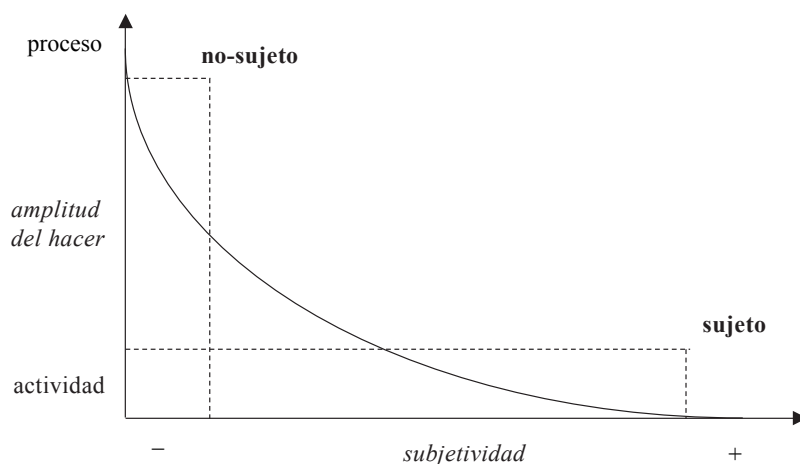
Conocer una forma consiste en discernir sus latitudes de deformación. En los límites de este análisis, esas latitudes son de dos órdenes. (i) La intervención del número es distributiva y diminutiva; diminutiva porque es distributiva; la responsabilidad está en posición de dividendo, el número en posición de divisor; el cociente obtenido mide la «parte» de responsabilidad que corresponde a cada uno de los actores identificados. El crecimiento del número «beneficia» misteriosamente a los individuos designados como responsables. (ii) Inversamente, la amplitud de la extensión, porque reemplaza a la causalidad admitida por la contigüidad, es agravante, y, en el caso de Edipo, sustituye al hacer personal de un ser genealógico. Un personaje trágico, para comprender lo que le ocurre, tiene que colocarse en la línea genealógica maldita a la que pertenece. En esas condiciones, el número y la amplitud intervienen de manera opuesta: el número, como un divisor; la extensión, si es creciente, como un multiplicador. Eso se debe, sin duda, al hecho de que la correlación inversa es dividiente, mientras que la correlación conversa es multiplicante. Los avatares ordinarios de la responsabilidad constituyen, según una medida que habría que determinar, parte del resorte del espacio tensivo.

---

11 Según Arendt (2005), el caso más ilustrativo es el de Orestes: «Si [...] en Esquilo, Orestes mata a su madre por orden de Apolo y es de inmediato asediado por las Erinias, es porque el orden del mundo ha sido dos veces perturbado y debe ser restaurado. Orestes ha hecho lo que tenía que hacer cuando vengó la muerte de su padre y mató a su madre. Sin embargo, era culpable porque violó otro "tabú", como diríamos hoy. Lo trágico reside en el hecho de que solo una mala acción puede compensar el crimen original, y la solución, como sabemos, es aportada por Atenea, o más bien por la fundación de un tribunal que asumiera la tarea de proteger el orden del mundo» (pp. 177-178). Este texto exige dos aclaraciones breves: (i) la implicación y la concesión no habitan espacios separados, sino que, como los que están al acecho, se disputan el control del mismo espacio discursivo; (ii) es fácil advertir que el caso de Orestes es simétrico e inverso del caso de Edipo, lo que hace pensar que Freud, al colocar a *Edipo Rey* por encima, o aparte, de las otras tragedias ha desviado subrepticamente el sentido.



Una relación inesperada surge entre la amplitud del *hacer* y la subjetividad a título de variable. Admitiendo que un «proceso» sea más abierto que una «actividad», dado que la consecuencia de la consecuencia no quedaría excluida del hecho de la «maldad» de los hombres —según Maquiavelo citado por Weber<sup>12</sup>— ni de la multiplicidad y renovación de los hombres —según Arendt—, y que una «actividad» se cierre en principio con la realización del programa actualizado, el «proceso» desrealiza al sujeto como sujeto. Sea:



### 3.3 Grandeza y miseria de la responsabilidad

La problemática relativa al objeto apela igualmente a la oposición aspectual [extendido vs. restringido] introducida por Weber. *Restringido* significa aquí condicional: «El partidario de la ética de la responsabilidad [...] no se siente en estado de atribuir a los otros las consecuencias de su propia acción, en la medida en que él podía anticiparlas» (Weber, 2004, p. 193). Weber toma partido claramente en favor de la ética de la responsabilidad, y el retrato que hace del partidario de la ética de la convicción es, por decirlo sin miramientos, el de un ser irresponsable. No obstante, el criterio de lo «previsible» que propone para seleccionar las consecuencias es difícil de manejar. Desde el punto de vista tensivo, la esfera en la cual la acción del partidario de la ética de la

12 «Cualquiera que funde una república (o en general un Estado) y le dé leyes, debe presuponer que todos los hombres son malvados, y que, sin excepción, darán libre curso a su maldad interior en el momento en que encuentren la ocasión propicia» (Maquiavelo, citado por Weber, 2004, p. 193).

responsabilidad se ejerce es la del «llegar a», y ya sabemos que la esfera del «llegar a» tiene por horizonte el «sobrevenir», pero esa asignación no constituye, ni mucho menos, un conocimiento. Si adviene, ese conocimiento será *a posteriori*, y resulta inutilizable en el próximo caso, y una de las razones del desastre que «sobreviene» es con frecuencia, casi siempre, el hecho de que la *mira* reproduce estúpidamente la *captación*. Todo lo que el sujeto es capaz de decir es más o menos lo siguiente: «¡Esperaba todo menos esto!», y esta exclamación mide ante todo su propio desarrollo. En esas condiciones, el reconocimiento o la imputación de responsabilidad de un «sobrevenido» funciona como una causalidad *a contrapelo*. Si tenemos en cuenta la dualidad directriz de los modos de eficiencia, la alegación de responsabilidad moviliza la modalidad reparadora, consoladora, del *subvenir* [venir en auxilio]. Como el «sobrevenir» excluye por definición el éxito del *prevenir*, la alegación de responsabilidad inscribe, como último recurso, una intencionalidad hasta entonces defectiva. El sistema subyacente al juego de la responsabilidad se establece como sigue:

modo de eficiencia →	prevenir → «llegar a»	«sobrevenir» → <i>subvenir</i> [venir en auxilio]
modo de existencia →	mira	captación
modo de junción →	implicación prevaleciente	concesión prevaleciente

Si la cuestión de la responsabilidad se plantea, es porque la previsión está condenada a la intransitividad en razón de la conexidad y de la inestabilidad del campo de presencia. El sentido es menos lo que se da que aquello que, sin anunciarse como tal, se oculta:

Como todas las cosas son causadas y causantes, ayudadas y ayudantes, mediatas e inmediatas, y todas se sostienen por un enlace natural e insensible que une las más alejadas y las más diferentes, se me hace imposible conocer las partes sin conocer el todo, lo mismo que conocer el todo sin conocer las partes. (Pascal, 1954, p. 1110)<sup>13</sup>

13 Es claro que, si Pascal hubiera conocido la tesis fenomenológica de la «donación» (*Stiftung*), no la hubiera suscrito...

Este déficit cognitivo, de cierta manera estructural, está tematizado en francés por un tiempo extraño, el condicional pasado que reconfigura precisamente el pasado<sup>14</sup>: *il aurait dû savoir que...*<sup>\*</sup>. Desde el punto de vista sistémico, Pascal deja entender que el conocimiento exige la o... o..., sin necesidad de recurrir a la y... y..., de suerte que tal consecuencia evaluada como terminativa se revela como incoativa y germinativa. Para tomar un ejemplo conocido, el Tratado de Versalles, que se pensó que pondría término a la rivalidad y a la hostilidad entre los grandes países europeos, ha sido considerado como una causa, entre otras, de la guerra de 1939-1945. Eso sin contar *aún* con los efectos devastadores posibles de la *hipotiposis*, la cual puede precipitar en el campo de presencia magnitudes latentes, que subsistían en estado de recuerdos y que, después de la sensibilización de los efectos, van a constituir, según la opinión de Fontanier, una «escena viviente», es decir, un evento. Así, siempre a propósito de los orígenes de la Segunda Guerra Mundial, las masacres del Palatinado, cometidas en el siglo xvii por los franceses, fueron recordadas y estigmatizadas por los nacionalistas alemanes. En fin, por concesión, y sin ceder a la burla fácil, diremos que la acción a título de la «mira» está vinculada a la ignorancia, por catálisis y para un tercero: a la ignorancia de la ignorancia. Si el conocimiento fuera fiable, no habría acción en absoluto; el espectáculo anticipado de la amplitud del desastre exigiría renunciar: «Si la acción fuera instantáneamente *liquidada*, valorada en consecuencias sensibles y personales para el agente, no habría ni problema ni moral» (Valéry, 1974, p. 1402). La figura retórica asociada sería la *enálage*, la cual hace del futuro un presente<sup>15</sup>.

14 Del condicional pasado los gramáticos dicen que «evoca una eventualidad pasada no realizada» (Wagner y Pinchon, 1962, p. 366).

\* En español, esa reconfiguración se expresaría con el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo: «él hubiera debido saber que...» [NdT].

15 Fontanier (1968) reproduce como ejemplo estos dos versos de la *Fedra* de Racine, acto III, escena III:

*Je mourais ce matin digne d'être pleurée;*

*Je'ai suivi tes conseils: je **meurs** déshonorée.*

[Hubiera muerto esta mañana digna de ser llorada;

he seguido tus consejos: ahora **muero** deshonrada].

Según Fontanier, *je meurs* significa aquí: «*je mourrai*» [moriré]. La gramática, si se acepta la exclamación como pivote de la estructura frástica, y la retórica, si se acepta la hipérbole como figura prevaleciente, hacen oír sus voces en sordina. En estas condiciones, se comprende la perpetuidad de esos dos monumentos que son la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles, ya que la primera concierne a la persuasión, es decir, al progreso del «llegar a»; la segunda, a la sorpresa y al bien llamado «golpe de teatro», es decir, al destello del «sobvenir».

4. FINAL

Lo que surge de este sobrevuelo relativo a la imputación de la responsabilidad es, según una expresión que tomamos de Pascal, la «falta de proporción». La inclusión de la esfera estrecha del «llegar a» en la esfera ilimitada del «sobrevénir» hace ilusoria la circunscripción de las consecuencias previsibles deseada principalmente por Weber. Ya lo hemos mencionado: la esfera del «llegar a» y la esfera del «sobrevénir» no son de la misma escala ni tienen el mismo *tempo*, y esa ruptura de escala y ese asincronismo virtualizan esa «conveniencia» de la que Montesquieu, en la carta LXXXIII de *Les lettres persanes* [Cartas persas] (1984), hacía el resorte de la justicia: «La justicia es una relación de conveniencia, que se encuentra realmente entre dos cosas [...]» (p. 140). La decepción de la esfera del «llegar a» entraña dos conmutaciones mayores del número que, a fin de cuentas, se anulan una a otra: (i) conmutación de la posición «él solo» por la posición «todos»; (ii) conmutación de la posición «todos» por la posición «ninguno», que no es, sin embargo, admisible. La condenación como ejemplo —de hecho, una sinécdoque— no es más que una ficción tomada del pensamiento mágico: «¡Este pagará por todos!». Esta síncope de la conveniencia, de esa armonía que homogeneiza y ajusta las magnitudes que acceden al campo de presencia, hace del sujeto un sujeto captado y, por catálisis, un sujeto despojado de sus competencias, un sujeto estupefacto. Como lo sugiere Arendt (2005), vivimos un tiempo en el que las condiciones-circunstancias han suplantado los principios, donde el desconvenir se manifiesta sin cesar:

[...] ¿qué le pasa a la facultad humana de juzgar cuando se ve confrontada a circunstancias que significan la pérdida de todas las normas habituales y no tienen precedente en el sentido en que las reglas generales no las prevén ni siquiera como excepciones a esas mismas reglas? (p. 58)

Sea:

«llegar a» ↓ convenir	«sobrevénir» ↓ desconvenir
-----------------------------	----------------------------------

Si bien es válida en la esfera del «llegar a», la noción de responsabilidad está como desplazada, como inadecuada, en la esfera del «sobrevenir».

Si la dualidad y la desigualdad significativa de los modos de eficiencia tienen el alcance que nosotros les suponemos, nuestra comprensión del discurso histórico debería ser un poco modificada. En efecto, el discurso histórico en nuestro propio universo es globalmente *determinista*, y los historiadores han ratificado la tesis de Montesquieu (1951):

Hay causas generales, ya morales, ya físicas, que actúan en cada monarquía, que la elevan, que la mantienen o que la precipitan; todos los accidentes están sometidos a causas; y si el azar de una batalla, es decir, una causa particular, ha arruinado un Estado, es porque existía una causa general según la cual ese Estado debía perecer con una sola batalla. En una palabra, la marcha general arrastra con ella todos los accidentes particulares. (p. 173)

Las divergencias entre historiadores se refieren solamente a la identidad del factor «general», es decir, dominante en tal secuencia histórica enmarcada: ¿la economía?, ¿la demografía?, ¿la técnica?, ¿la ideología?... Válida en la esfera del «llegar a», esa concepción ignora la posibilidad de irrupción inherente al «sobrevenir», que derrumba y llega a desbaratar los cálculos más hábiles y los análisis más sutiles, retirando a los sujetos la facultad de reconocerse en lo que ha sucedido. Así lo indica Foucault en *L'ordre du discours* (1976): «Hay que aceptar introducir la suerte como categoría en la producción de los acontecimientos. También ahí hace falta sentir la ausencia de una teoría que permita pensar las relaciones del azar y del pensamiento» (p. 61). El modo de junción tiene aquí también una palabra que decir, ya que el evento está en concordancia con la concesión, mientras que el discurso histórico dominante prefiere ser implicativo.

Nos gustaría volver por un momento sobre la estructura del micro-universo descifrado por Weber y por Arendt. Esa estructura presenta dos características mayores: la dualidad y la desigualdad. La relación entre esas dos características y nuestra aproximación a la responsabilidad es difícil de desenredar. La responsabilidad aparece como una operación de transferencia de la esfera del «sobrevenir» a la esfera del «llegar a», y como una recalificación del «proceso» en «actividad». Esta operación de transferencia presupone una operación de selección que implica, a su vez, que las magnitudes tratadas sean, según el caso, cuantificables, participables, en fin, divisibles. El escenario de la imputación de responsabilidad consiste, pues, en extraer un episodio del flujo de los

«sobrevienes» —operación de selección— y transferirlo al «llegar a». Al hacer eso, la transferencia exonera al «sobrevénir» de todo reproche, tal como el texto citado de *Zadig* lo establece reiteradamente. El desempeño [del sujeto] y la imputación de la responsabilidad a tal o a tales actores corresponden, según creemos, a una modulación, a una *Durchführung* entre las esferas respectivas del «sobrevénir» y del «llegar a».

Una ocurrencia no establece una regla. Consagrado al «pensamiento mítico», el segundo tomo de *Filosofía de las formas simbólicas* (1998) de Cassirer constituye un precedente favorable para nuestra hipótesis. Uno de los temas mayores de su reflexión, tal vez *el* tema mayor, se refiere a la naturaleza dual propia del pensamiento mítico, una partición ampliamente extendida que prevalece entre dos «provincias»: «[...] una provincia de lo habitual, de lo siempre-accesible, y una región sagrada, que ha sido aislada, separada de todo aquello que la rodea, que ha sido clausurada y protegida del mundo exterior» (p. 118). La «provincia» marcada de lo sagrado reúne las manifestaciones del «sobrevénir»:

El único núcleo algo firme que nos queda para definir el mana es la impresión de extraordinario, de inhabitual y de insólito que contiene. Lo esencial aquí no es lo que encierra esa determinación misma, sino el carácter mismo de insólito que conlleva. La idea misma de mana, así como también la negativa correspondiente de «tabú», pertenecen a un nivel claramente distinto al de la existencia cotidiana. (Cassirer, 1998, t. 2, p. 110)

Si uno se interroga sobre la relación entre las dos «esferas», se dará cuenta de que la *culpabilidad* funciona igualmente como una modulación admitida, codificada, controlada entre las dos esferas mencionadas. Reconociéndose como culpables, los actores de la esfera profana, según la perspectiva concesiva compartida por la mayor parte de los analistas, disculpan las grandezas y a los actores de la esfera sagrada. La culpabilidad sería, pues, a este reparto religioso lo que la responsabilidad es al universo laicizado que define en buena parte la modernidad. Sean las correspondencias siguientes:

<i>modo de eficiencia</i> →	«sobrevénir» ↓	«llegar a» ↓	modulación ↓
<i>isotopía religiosa</i> →	sagrado	profano	culpabilidad
<i>isotopía no-religiosa</i> →	evento	ejercicio	responsabilidad

Si adoptáramos las sugerencias del psiquiatra japonés Kimura Bin (citado por Agamben, 2003, pp. 136-137), la confesión de responsabilidad sería a la posición *post festum* lo que el sacrificio es a la posición *ante festum*.

Sin embargo, nuestra demostración no deja de aceptar reproches. En efecto, el caso que hemos elegido y mantenido no se refiere a dos sincronías distintas ni distantes, sino a dos configuraciones enlazadas por una continuidad diacrónica evidente. No obstante, este argumento se puede replicar: si esta estructura se conserva mientras que la actorialidad que la manifestaba ha sido virtualizada, es sin duda por las restricciones y por los méritos que ella contiene.

(Noviembre, 2006)





## Intermedio



# Poética de la imagen, según Gaston Bachelard

*Lo demasiado es el régimen del imaginario:  
desde el momento en que ya no estoy  
en lo demasiado, me siento frustrado;  
para mí, justo quiere decir no suficiente.*

Barthes

## 1. DEMANDAS EPISTEMOLÓGICAS

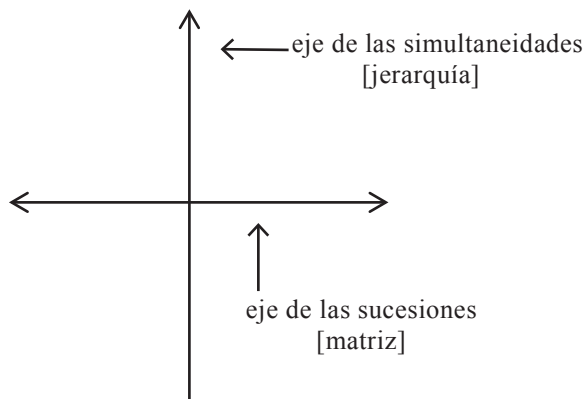
La lingüística sigue siendo la referencia epistemológica mayor de la semiótica, y a Saussure le continuamos pidiendo los principios metodológicos de nuestro acercamiento. En relación con las demandas genéricas, adoptamos como clave, en la acepción musical del término, la *dependencia*, que Hjelmslev (1972) considera como constitutiva de la estructura: «Entendemos por lingüística estructural un conjunto de investigaciones que se basan en una hipótesis según la cual es científicamente legítimo describir el lenguaje como una entidad autónoma de dependencias internas, o, en una palabra, como una estructura» (p. 27). Por lo que se refiere a las demandas específicas, la proyección de la significación presupone una tensión, una complejidad reguladora: «En la lengua, todo se reduce a diferencias, pero todo depende también de agrupamientos» (Saussure, 1974, p. 215).

Según la hipótesis tensiva, los «agrupamientos» remiten a la relación *jerárquica* que subordina un nivel regido a un nivel regente. Para las diferencias, hemos adoptado el modelo de la *matriz* (Zilberberg, 2015a), que declina un *continuum* distinguiendo, primero, supercontrarios [ $s_1$ ] y [ $s_4$ ], luego subcontrarios [ $s_2$ ] y [ $s_3$ ], unos tónicos [ $s_1$ ] y [ $s_2$ ] y otros átonos [ $s_3$ ] y [ $s_4$ ]. Si la jerarquía reúne y agrupa, la matriz distribuye y reparte.

¿Qué relación conviene suponer entre esas dos dimensiones? Sobre este punto, la reflexión de Saussure constituye un precedente. En el *Curso de lingüística general* (1974), Saussure distingue dos ejes:

Primero, el eje de las simultaneidades que conciernen a las relaciones entre cosas coexistentes, de donde toda intervención del tiempo es excluida; y, segundo, el eje de las sucesiones, en el cual solamente se puede considerar una cosa a la vez [...]. (p. 147)

La intersección de la jerarquía de los niveles interdependientes y de la matriz puede, a partir del modelo saussuriano, ser figurada así:



En nuestra obra *La estructura tensiva* (Zilberberg, 2015a), hemos propuesto cierto número de hipótesis para reforzar la *centralidad del afecto*. En *De las formas de vida a los valores* (Zilberberg, 2016), hemos analizado textos muy diferentes, pero sin recurrir a un riguroso protocolo de análisis deducido de la hipótesis adoptada. A este respecto, estimamos que el análisis de un discurso, verbal o no verbal, debe comenzar por identificar los modos semióticos elegidos; luego, a partir del marco así definido, se pasa de los modos semióticos a los diferentes registros de valencias y de estilos particulares que hacen circular el sentido.

## 2. LOS MODOS SEMIÓTICOS

Los modos semióticos, en número de tres por el momento, designan magnitudes semánticas que valen para el conjunto del discurso considerado; son genéricas, no locales, a la manera del concepto de isotopía que ha estructurado la semiótica narrativa. El primero, y ese

lugar no es gratuito, es el *modo de eficiencia*<sup>1</sup>, el cual controla la alternancia decisiva del «sobrevénir» [*survenir*] y del «llegar a» [*parvenir*].

El modo de eficiencia concierne a la relación dinámica del «yo» y del «no-yo». La modalidad del «sobrevénir» es seleccionada cuando una magnitud penetra por efracción en el campo de presencia del sujeto. En virtud del *tempo* fuera de toda proporción que concentra, «un gran verso sanciona la imprevisibilidad del habla» (Bachelard, 1997, p. 19). Y con eso precipita un evento: «La imagen poética es sin duda el evento psíquico de menor responsabilidad» (Bachelard, 1997, p. 19). El evento es la vivencia del «sobrevénir». La vivencia del sujeto operador en el caso del «llegar a» es el *ejercicio*.

<i>modo de eficiencia</i> ↓	«sobrevénir» ↓	«llegar a» ↓
<i>vivencia</i>	evento	ejercicio

Segundo, el *modo de existencia* confronta la «mira» con la «captación». El término *captación* requiere una precisión; debe ser entendido aquí como un pasivo: el sujeto de un «sobrevénir» es un sujeto que padece, es decir que es incapaz, al menos momentáneamente, de oponer un contraprograma eficaz a «lo que le ocurre». Por tal razón, hemos elegido la pareja [captación-sobrecogimiento], que aceptamos como una catálisis autorizada. El caso de la «mira» es más simple, aunque tal vez solo en apariencia. El sujeto que tiene como proyecto la conjunción con una magnitud a sus ojos deseable es un sujeto alucinado, si se adopta el análisis valeryano de la espera: «lo que no es (aún) es (ya)». El control ejercido sobre el modo de existencia por el modo de eficiencia se presenta así:

1 El término *eficiencia* ha sido tomado de Cassirer (1998, t. 3, p. 93). [En la traducción del Fondo de Cultura Económica, en lugar de *eficiencia* dice *actividad*] (NdT)].

modo de eficiencia → ↓	«sobrevénir» ↓	«llegar a» ↓
modo de existencia →	captación	mira
vivencia →	sorpresas	espera

Sorprendido, desconcertado, incapacitado, el sujeto se halla en un instante desposeído de las competencias y de las experiencias adquiridas que fortalecen su identidad. A la modalidad del «llegar a» corresponde una vivencia muy diferente: la magnitud es actualizada en el campo de presencia, y el sujeto, armado de su sola paciencia, observa que la distancia que lo separa de la magnitud que tiene en la mira va disminuyendo. La predicación de la modalidad del «llegar a» es *aspectual*, dado que su puesta en discurso apela a la progresividad y a la gradualidad. Valéry (1973) resume en estos términos esa alternancia inaugural: «Noción de los retrasos. / Lo que es (ya) no es (aún): he aquí la sorpresa. / Lo que no es (aún) es (ya): he ahí la espera» (p. 1290).

El modo de existencia manifiesta es, en el caso de la sorpresa, una realización sin actualización previa, y en el caso de la espera, una actualización sin realización. Esa tensión obliga a las opciones individuales. Así, la estética personal de Baudelaire (1954d) afirma la prevalencia del «sobrevénir»: «Lo que no es ligeramente deforme tiene un aire insensible, de donde se sigue que la irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa, el asombro, constituyen una parte esencial y la característica de la belleza» (p. 1194).

El tercer modo, el *modo de junción*, se refiere a la relación de la magnitud que sobreviene con las magnitudes ya instaladas en el campo de presencia. Una de dos: o bien se encuentra en concordancia con ellas, o bien en discordancia. En el primer caso, diremos que la relación es *implicativa*, y que «rima» con ellas; en el segundo, y por metáfora, diremos que es una intrusa y que, chocante, su presencia es *concesiva*. A los ojos de Bachelard, quien no cesa de repetirlo, la imagen depende únicamente del «sobrevénir» y, por solidaridad de estructura, de la *captación-sobrecogimiento*, según el modo de existencia; en fin, de la concesión por obra del modo de junción:

Es preciso estar presente, presente a la imagen en el minuto de la imagen; si existe una filosofía de la poesía, esa filosofía ha de nacer y renacer con ocasión de un verso dominante, en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen. (Bachelard, 1997, p. 7)

Si la vivencia de la concesión es el éxtasis, la de la implicación es difícil de nombrar: ¿cuál es el contrario del éxtasis? Una observación de Adorno (1988) a propósito de Mahler aclara ese complejo afectivo:

En la base de la forma musical novelesca, existe una aversión instintiva que ha debido de sentirse antes de Mahler, pero que es el primero en no haberla rechazado; ha reforzado más bien el horror de saber de antemano cómo va a continuar la música. (p. 96)

Elegimos el término *tedio* para designar ese rechazo de toda actualización. Como es lo acertado, Bachelard (1997) descarta absolutamente el «llegar a»: «[...] la filosofía de la poesía debe reconocer que el acto poético no tiene pasado, por lo menos pasado próximo, a lo largo del cual se podría seguir su preparación y su advenimiento» (p. 7). La subordinación del modo de junción se presenta así:

modo de eficiencia → ↓	«sobrevenir» ↓	«llegar a» ↓
modo de junción →	concesión	implicación
vivencia →	éxtasis	tedio

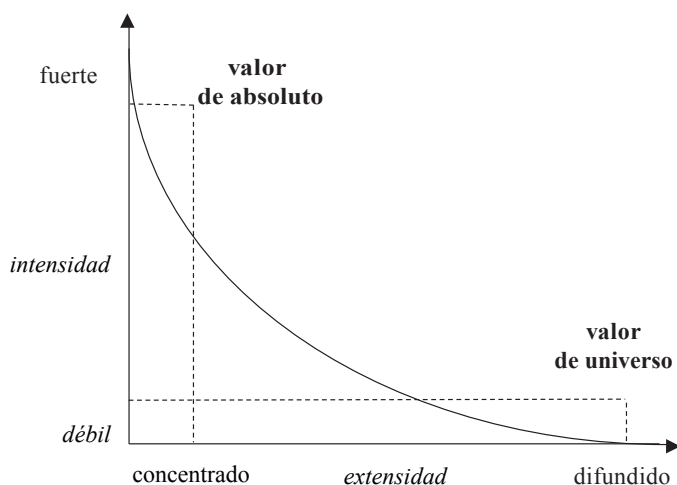
La integración de los modos y de las vivencias se presenta como sigue:

modo semiótico → ↓	selección ↓	vivencia ↓
modo de eficiencia →	sobrevenir	evento
modo de existencia →	captación	sorpresa
modo de junción →	concesión	éxtasis

«Así, la imagen poética, evento del *logos*, es para nosotros personalmente innovadora» (Bachelard, 1997, p. 7). La imagen, tal como la vive Bachelard, es una *imagen-evento*.

### 3. EL VALOR

A partir de su posición en el espacio tensivo, la hipótesis tensiva distingue entre valores de absoluto que apuntan a la unicidad, y valores de universo que miran hacia la universalidad. El espacio tensivo está constituido por la intersección de dos dimensiones: la dimensión de la intensidad afectiva y la dimensión de la extensidad. La primera tiene por alternancia reguladora lo [fuerte vs. débil]; la segunda, lo [concentrado vs. difundido]. Como resultado de la intersección de las dos dimensiones, tenemos:



Si el valor de absoluto, fuerte y concentrado, es *exclusivo*, el valor de universo, débil y difundido, es *distributivo*. El valor de absoluto está «fuera del tiempo»: «La imagen poética es un repentino realce del psiquismo, realce mal estudiado por las causalidades psicológicas subalternas» (Bachelard, 1997, p. 7). Bachelard (1997) descarta toda veleidad de determinismo: «Pues las causas alegadas por el psicólogo y por el psicoanalista no pueden jamás explicar bien el carácter verdaderamente inesperado de la imagen nueva [...]» (p. 8). Y recurre aquí a una metáfora por analogía (Aristóteles): «[El psicoanalista] explica la flor por el fertilizante» (p. 22), la cual se enuncia así: «El



psiquismo es a la imagen nueva lo que el abono es a la flor». El punto de vista de Bachelard (1997) es resueltamente inmanente: «Un gran verso sanciona la imprevisibilidad del habla», y rechaza absolutamente todo punto de vista trascendente: «[...] una imagen poética nada la prepara, sobre todo no la cultura en el mundo literario, no la percepción en el mundo psicológico» (p. 16).

Las valencias intensivas y extensivas indican *direcciones*. La mira de un valor de absoluto supone una *intensificación*, que Bachelard (1997) designa como una *tonificación*: «Pero esa expresión poética, sin tener una necesidad vital, es no obstante una tonificación de la vida» (p. 18). Por continuidad de estructura, la mira de un valor de universo reclama con todo rigor una *extensificación*.

plano del contenido ↓	plano de la expresión ↓
intensificación	valor de absoluto
extensificación	valor de universo

#### 4. LAS SUBVALENCIAS

Las subvalencias son los analizantes de los valores y de las valencias. El análisis de la intensidad da por resultado la dualidad del *tempo* y de la *tonicidad*, dualidad latente en los modos semióticos y en la mayor parte de las figuras de retórica: «La exclamación tiene lugar cuando se abandona de pronto el discurso ordinario para librarse a los impulsos impetuosos de un sentimiento vivo y súbito del alma» (Fontanier, 1968, p. 370). A esta valiosa subvalencia de *tempo* Bachelard, como hemos visto más arriba, la designa como el *minuto de la imagen*. Por lo que se refiere a la subvalencia de tonicidad, sus respondientes son, de una parte, el hecho de que los predicados de la imagen son paroxísticos: «el destello de una imagen», «imagen repentina», «llamarada del ser en la imaginación»; de otra parte, el hecho de que el espacio de la imagen es «una esfera de *sublimación pura*». Los resortes semánticos de la imagen bachelardiana son la exclamación, la imprevisibilidad y la concesión: «Pues la vida de la imagen radica toda ella en su fulgor, en el hecho de

que una imagen es una superación de todos los datos de la sensibilidad» (Bachelard, 1997, p. 25).

Consideremos las subvalencias de tiempo y espacio. La temporalidad tensiva está subordinada al *tempo*, que *abrevia* si es *rápido*, que *alarga* si *ralentiza*. La subitaneidad exigida virtualiza la continuidad ordinaria entre el pasado y el presente:

La conciencia poética es tan totalmente absorbida por la imagen que aparece en el lenguaje por encima del lenguaje habitual; con la imagen poética habla un lenguaje tan nuevo que no se pueden establecer útilmente correlaciones entre el pasado y el presente. (Bachelard, 1997, p. 21)

Inversamente, esa continuidad es capital para un discurso que tiene por mira un valor de universo, que es el caso del proceder científico:

Mientras que la reflexión filosófica acerca de un pensamiento científico largamente trabajado exige que la nueva idea se integre en un cuerpo de ideas verificadas y comprobadas; [...] la filosofía de la poesía debe reconocer que el acto poético no tiene pasado próximo, a lo largo del cual se podría seguir su preparación y su advenimiento. (Bachelard, 1997, p. 7)

La particularidad de la espacialidad mítica es reconocida por Cassirer en *Lenguaje y mito* (1989):

Hay aquí, en vez de una expansión de la intuición, una reducción extrema de ella; en lugar de la extensión que lleva progresivamente a través de círculos siempre nuevos del ser, la tendencia a la concentración; en vez de su despliegue extensivo, su reagrupamiento intensivo. (pp. 49-50)

Semejante es la aproximación de Bachelard (1997): «[El espacio captado por la imaginación] casi siempre atrae. Concentra el ser dentro de límites que protegen. El juego del exterior y de la intimidad, en el reino de las imágenes, no es un juego equilibrado» (p. 28).

valor de universo	valor de absoluto
↓	↓
abertura	cierre

## 5. FOREMAS E INCREMENTOS

Dado que el análisis es un «despliegue», los foremas y los incrementos corresponden a las magnitudes que el análisis de las subvalencias deslinda. La manifestación de los foremas es aquí reducida, puesto que la subdimensión del *tempo* en el texto de Bachelard (1997) acapara toda la atención: «Solo la fenomenología, es decir, la consideración del arranque de la imagen en una conciencia individual puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes [...]» (p. 10). La celeridad de la imagen contrasta con la lentitud, con la paciencia propia del pensamiento teórico: «Aquí el pasado de cultura no cuenta, el largo esfuerzo de enlaces y de construcciones del pensamiento, esfuerzo de semanas y de meses, es ineficaz» (p. 7). La pertinencia del *tempo* no está reservada a la imagen verbal, como lo señala Benjamin (1997): «El gran primer plano estira el espacio, el ralenti estira el movimiento» (p. 56). Benjamin ve en el ralenti una *Zeittupe*, una «lupa temporal». Las posiciones de Bachelard y de Benjamin son, pues, diametralmente opuestas.

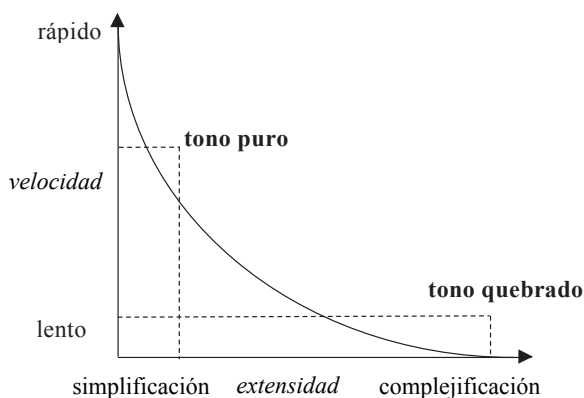
La deducción tensiva es comparable a una caja de velocidades. Si la lentitud es analítica, la velocidad es sincrética, como lo indica Brelet en su profunda obra *Le temps musical* (1949):

Todo pasa como si la vivacidad debiera remediar una débil densidad musical, para acomodarse al movimiento de la atención que resbala con abandono y facilidad sobre las armonías y los ritmos inmediatamente inteligibles. De la lentitud se puede decir, inversamente, que está en relación con la complejidad armónica y rítmica, con la densidad musical de la obra, con su sutileza y con su riqueza. Porque el *tempo* lento nos da todo el tiempo disponible para detenernos a apreciar las sutilezas de la forma, para seguir paso a paso su sinuosa aventura y para penetrar en las profundidades de la armonía. (p. 378)

Los contrastes de *tempo* organizan las categorías que emanan de la deducción tensiva:

rapidez ↓	lentitud ↓
sincretismo = valencias y subvalencias	análisis = foremas e incrementos

La autoridad estructurante del *tempo* puede ser proyectada en el espacio tensivo; para designar el valor resultante de la intersección de la velocidad y de la extensidad, acudiremos a una pareja de términos propios de la crítica pictórica: una velocidad elevada tiene por correlato una simplificación, y por ícono, por efigie, el «tono puro», mientras que la lentitud, por autorizar la complejificación, tiene por íconos el «matiz» y el «tono quebrado». En fin, las vivencias tendenciales del «sobvenir» y del «llegar a» son, respectivamente, la sorpresa-evento para el «sobvenir» y —a partir de la definición de *cumplir* [*accomplir*]: «hacer en efecto lo que estaba preparado, proyectado»— el cumplimiento-promesa para el «llegar a».



De esta dependencia de la figuratividad respecto del *tempo*, tomamos un ejemplo de Claudel (1973). Se trata de una pintura de Watteau que lleva por título *El indiferente*:

Está en posición de partida y de entrada; escucha, espera el momento justo, busca en nuestros ojos, con la punta temblorosa de sus dedos, con el extremo de ese brazo extendido, cuenta, y el otro brazo volátil con la amplia capa se prepara a dar la vuelta. Mitad cervatillo, mitad pájaro, mitad sensibilidad y mitad discurso, mitad aplomo y mitad ya el escape, silfo, prestigio, y la pluma vertiginosa que se prepara para el párrafo [...]. (p. 241)<sup>2</sup>

El discernimiento de estos matices delicados es incompatible con la rapidez.

2 El párrafo entero merecería ser reproducido.

## 6. LOS ESTILOS SINTÁCTICOS

En *La estructura tensiva* (Zilberberg, 2015a) hemos postulado la existencia de tres sintaxis, más precisamente de tres estilos sintácticos: la sintaxis juntiva de las implicaciones y de las concesiones, la sintaxis intensiva de los aumentos y de las disminuciones, y la sintaxis extensiva de las selecciones y de las mezclas. ¿Por qué hablar de estilos? Hay estilo si el sujeto está en posición de elegir entre diversas posibilidades que se le ofrecen. Es el caso, por ejemplo, del artista de la época del Renacimiento, en la descripción que propone Wölfflin en *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1985a): el artista del Renacimiento prefiere las formas cerradas; el artista barroco, las formas abiertas. Esta situación es la misma que la de aquel que, como lector avisado de Jakobson (1973a), elige entre la metáfora y la metonimia (pp. 127-144). Sin embargo, el estilo aquí no funciona como en la lengua; si en esta última procede por presencia y ausencia, la interrogación relativa al estilo sintáctico en semiótica tensiva consiste en preguntarse, a partir de los tres estilos sintácticos, cuál es el que prevalece.

En esta introducción a *La poética del espacio* (Bachelard, 1997), la respuesta no crea ninguna dificultad. La sintaxis que prevalece es la sintaxis juntiva de las implicaciones y de las concesiones. ¿La razón? Pues el apego a la *novedad*, que no es un predicado del ser de la imagen, sino más bien su hacer instantáneo, que Bachelard, lector de Toussenel, siente como «una conmoción de placer indecible» (p. 120). El «sobreenir» y la novedad, «la novedad de la imagen», se apoyan, por lo demás, totalmente el uno a la otra. Contra la tradición, contra las pesadas cargas heredadas, Bachelard no cree ni en la virtud de la prótasis, ni en la actualización, es decir, en la preparación [de la imagen].

## 7. FINAL

El reagrupamiento de las diferentes tensiones que hemos examinado desemboca en la red siguiente:

modo semiótico → ↓	«sobrevénir» ↓	«llegar a» ↓
<i>tempo</i> →	rapidez	lentitud
categoría →	valencias y subvalencias	foremas e incrementos
operación →	simplificación	complejificación
manifestación →	«tono puro»	«tono quebrado»
vivencia →	sorpresas	culminación

Si la red pertenece al orden del *sistema*, ¿qué pasa en el orden del *proceso*, es decir, en el discurso? La autoridad estructural del modo semiótico y del *tempo* queda manifestada por el entimema, y por el «*si... entonces*», que lo toma a su cargo.

(2013)

## II

# Arquitectura, música y lenguaje en *Eupalinos*, de Paul Valéry

*Aboutir malgré le langage;  
aboutir par un langage\*.*

Valéry

### 1. CUESTIONES PREVIAS

Antes de abordar el tema central y su problemática específica, vamos a situar sucintamente el texto. Desde un punto de vista estrictamente anecdótico, Valéry acepta no solo el pedido de un grupo de arquitectos deseosos de publicar un álbum de grabados y de planos que puedan «contribuir a partir de mil novecientos catorce a formar el estilo francés», sino también lo que él denomina en una carta a Paul Souday, de fecha 1 de mayo de 1923, su «bizarra exigencia», a saber, la determinación *a priori* del número de caracteres [del texto que le solicitan escribir]: 115 800... La obra apareció en 1921<sup>1</sup>.

A propósito de la forma literaria elegida, el diálogo filosófico a imitación de Platón, que pone en escena a Sócrates y a Fedro difuntos<sup>2</sup>, pareciera que no hay que ver en ella más que una comodidad, ya que, en una carta de 1934 —por tanto, muy posterior a la obra—, Valéry (1957) confiesa lo siguiente:

El nombre de Eupalinos lo tomé cuando buscaba un nombre de arquitecto en la *Enciclopedia Berthelot*, artículo «Arquitectura». He sabido después, por un trabajo del sabio helenista Bidez (de Grand), que Eupalinos, ingeniero más que arquitecto, abría canales y apenas

---

\* «Llegar a término a pesar *del* lenguaje; / llegar a término por [medio de] *un* lenguaje» [NdT].

1 Estos datos se deben a Jean Hytier, editor de los dos tomos de las *Obras* en la edición de Gallimard, La Pléiade, en 1957 (t. 1) y en 1960 (t. 2).

2 La «pálida morada» es definida como acceso al conocimiento auténtico: «Vemos, desde esta ribera tan pura, todas las cosas humanas y las formas naturales, que cambian según la velocidad verdadera de su esencia» (Valéry, 1957, pp. 80-81).

construía algún templo. Yo le he prestado mis ideas, lo mismo que he hecho con Sócrates y con Fedro. Por lo demás, yo no he estado nunca en Grecia y, en cuanto al griego, me he quedado en el nivel de un escolar de los más mediocres, que se pierde en el original de Platón y lo encuentra en las traducciones, terriblemente largo y con frecuencia aburrido [...]. (p. 1401)

Puesto que el mismo Valéry lo autoriza, sería posible releer los pasajes donde, abandonando casi por completo toda máscara, toda delegación enunciativa, se convierte en enunciador de «primer rango». Pensamos principalmente en aquellos pasajes emocionantes en los que *construir* y *conocer* se hacen antinómicos, y hasta excluyentes el uno del otro, si bien el «pensador» Sócrates —si no el «hablador» Sócrates— ha como matado en sí un arquitecto potencial. ¿Valéry no hace decir primero a Fedro: «Pero yo no me consuelo de la muerte de ese arquitecto que había en ti, y que tú has asesinado por haber meditado demasiado sobre el fragmento de una concha» (p. 126 [p. 64])<sup>3</sup>? Y, a continuación, al mismo Sócrates: «Si tú no me hubieses escuchado, mi orgullo hubiera buscado de otra manera someterse a tus pensamientos... Yo hubiera construido, cantado... ¡Oh, pérdida pensativa de mis días! ¡Qué artista he hecho perecer!» (p. 40 [p. 82]).

¿Cómo no reconocer en este hombre «que ha meditado sobre el fragmento de una concha» al enunciador admirable de «El hombre y la concha»? Solo hay que escuchar cómo la meditación inspirada en cada texto toma vuelo. En el texto (¿el antetexto?) de 1921, Sócrates se expresa así:

He encontrado una de esas cosas devueltas por el mar; una cosa blanca y de la más pura blancura; pulida y dura, y suave, y ligera. Brillaba al sol, sobre la arena limpia, que es sombría, y está cubierta de destellos. La tomé; soplé sobre ella; la froté sobre mi abrigo, y su forma singular detuvo todos mis demás pensamientos. «¿Quién te ha hecho?», pensé. No te pareces a nada y, sin embargo, no eres informe. ¿Eres el juego de la naturaleza? ¡Oh, privada de nombre y llegada hasta mí por encargo de los dioses entre las inmundicias que el mar ha repudiado esta noche! (p. 118 [p. 53])

---

3 En adelante indicaremos así las referencias en el texto de la edición de La Pléiade. [Y el traductor añadirá entre corchetes la página de la edición que se encuentra en francés en la siguiente dirección de internet: <http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryEupalinos.pdf>, que se puede descargar].



Y, dieciséis años más tarde, la búsqueda cognitiva adquiere sus marcas de esta manera:

Como un sonido puro, o un sistema melódico de sonidos puros, en medio de ruidos, así un *cristal*, una *flor*, una *concha* se destacan del desorden del conjunto de cosas sensibles. Son nuestros objetos privilegiados, más inteligibles a la vista cuanto más misteriosos a la reflexión, que todos los otros que vemos indistintamente. Nos proponen, extrañamente unidos, las ideas de orden y de fantasía, de invención y de necesidad, de ley y de excepción; y encontramos a la vez en su apariencia el simulacro de una *intención* y de una *acción* que los hubiera conformado más o menos como los hombres saben hacerlo, y sin embargo la evidencia de procedimientos que nos están prohibidos y que son impenetrables. (Valéry, 1960, p. 887)

Y, con toda seguridad, la comprensión del *hacer* (división y antagonización del sujeto y del objeto) y sobre todo, tal vez, del *hacerse* (indivisión y fusión de los mismos actantes) es una de las «constancias concéntricas» (Hjelmslev) del autor de los *Cuadernos*, quien sin cesar cuestiona el «comercio», la «combinación de la *acción* con la *materia* (en el sentido relativo de cosa que se conserva) [...]» (Valéry, 1974, p. 1040). En estos textos, el hacer cognitivo, aquí auténticamente hermenéutico<sup>4</sup>, es alterado por las *tensiones* tanto internas del sujeto cognitivo compartido entre lo que «ve» y lo que «piensa», como internas del objeto cognitivo compartido entre la *necesidad* y la *facultatividad*. El objeto cognitivo está dividido, en fin, por las operaciones cognitivas en virtud de las cuales el objeto se entreabre, se expone o se encierra y se repliega sobre su secreto, puesto que desde la adivinanza infantil hasta el enigma del mundo es menos un objeto lo que hay que conocer que un secreto.

El poeta aparece en estos dos textos como el *hombre con la concha*, el *hombre de la concha*, y, seguro de esa continuidad, por una parte, y convencido, por otra parte, de la exactitud del dicho de Bachelard: «lo de después explica lo de antes», leeremos *Eupalinos* a través de «El hombre y la concha», y no a la inversa. Sin duda, los dos textos difieren entre sí: mientras que «El hombre y la concha» obedece a la figura musical del *crescendo*, *Eupalinos*, más rapsódico, manifiesta ese arte de sorprender en el que se combinan la discontinuidad aparente y la continuidad disimulada. Sin embargo, Valéry es menos el *hombre*

---

4 En el sentido en que para René Thom un fenómeno, lo «dado a ver», es ante todo una forma de la que hay que dar una interpretación acerca de la dinámica subyacente, a la vez narrativa (conflicto entre actantes) y geométrica.

con la concha que el hombre del secreto entrevistado en la concha, y si existen isotopías formales, figurales y no simplemente figurativas, esos dos textos dependen de una isotopía de la *expansión* eufórica<sup>5</sup>, de la efusión, a veces de la infusión para hablar como los místicos.

La presencia de Valéry en la reflexión contemporánea<sup>6</sup>, en calidad de «gran obligante» (René Char), se comprende sin dificultad. De la estructura que Hjelmslev (1972)\* definió como «una entidad autónoma de dependencias internas» a la forma entendida como comercio de figuras y de leyes, la distancia es mezquinamente medida.

## 2. ACERCAMIENTOS A LA PROBLEMÁTICA

Y si se pregunta: ¿la belleza con mayúscula (o sin ella) existe? La cuestión parece mal planteada, o más bien presupone que se le preste al verbo *existir* una significación fácil de tratar. Kant, sin duda, tenía razón, en *La crítica de la razón pura*, al hacer observar, contra Descartes, que la *existencia* no es un predicado como los otros, es decir, *enuncivo*, sino una característica *enunciativa*. Pero, reverencia aparte, parece que la lingüística (saussuriana), la glosemática (hjelmsleviana) y la semiótica (greimasiana) permiten atribuir a la dimensión enunciativa de

---

5 La *expansión* es aquí un *régimen aspectual figural* que pone en juego, que activa la segmentación, la división, mientras que la demarcación, los límites, son mantenidos tales cuales. Desde el punto de vista figurativo, la expansión hace que resalte ese «infinito en lo finito», configuración en la cual Baudelaire (1954) veía la «especialidad» de Delacroix (p. 789), y Valéry (1974) propone una de las definiciones del arte: «Arte. La operación del artista consiste en intentar encerrar un *infinito*. Un *infinito* potencial en un *finito* actual» (p. 1038). Configuración que Thom (1983) parece que también considera heurística: «Así, por ejemplo, el infinito innumerable tiene un sentido, a pesar de que se trata de un infinito inagotable, porque se puede sumergir canónicamente en un segmento de longitud finita [...]» (pp. 146-147).

6 De la cual dan testimonio las *Actas del Coloquio de Montpellier* de 1982, «La ciencia y el hombre: actualidad del pensamiento científico de Valéry», publicadas con el título de *Fonctions de l'esprit: Paul Valéry*. París: Herman, 1983, 300 pp.

\* Gredos ha publicado otro volumen de ensayos con el mismo título, *Ensayos lingüísticos*, sin indicar que es un segundo volumen. Este último es del año 1987 y recoge ensayos distintos, por supuesto. Las citas de textos franceses que ha usado el ensayo que traduzco son todas del volumen de 1972, que recoge textos de Hjelmslev del volumen XII de los *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, mientras que el volumen de Gredos de 1987 recoge ensayos del volumen XIV de la misma publicación de Copenhague. Últimamente se ha presentado un nuevo volumen de ensayos de Hjelmslev con el título *Nouveaux essais*, edición a cargo de François Rastier [NdT].

la existencia una consistencia epistemológica. Para Saussure<sup>7</sup>, tenemos a la vista el reparto entre negatividad y positividad: negatividad de la forma del contenido y de la forma de la expresión; positividad de su junción, derivada de esta observación que muy pocos han asumido: «Por lo demás, es imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por sí mismo a la lengua. Solo es para ella una cosa secundaria, una materia que pone en acción» (Saussure, 1974, p. 201). Para Hjelmslev (1972), se trata de la distinción inaugural entre *forma* y *sustancia*, que viene inmediatamente después de aquella entre *plano del contenido* y *plano de la expresión* (p. 60). Para Greimas (1971b), depende de la distinción entre *inmanencia* y *manifestación* (pp. 82, 182-215), en lo que respecta a la dimensión paradigmática, y en la dimensión sintagmática, aquella que existe entre los *modos de existencia* (pp. 138-139), respectivamente *virtual*, *actual*, *realizado* y *potencial*.

En razón del carácter *jerárquico* del objeto (Hjelmslev)<sup>8</sup>, la atribución de la existencia *realizada* o *virtual* puede recaer sobre la clase, o sobre el componente de clase. Una magnitud puede ser afirmada como clase (o totalidad), o bien como componente de clase, y, en consecuencia, puede existir, o «inexistir»: existir como clase e «inexistir» como componente de clase. El objeto no escapa a los calificativos de *bello* o de *feo*, sino que parece «inexistir» como clase; la multiplicidad de definiciones («todos los gustos están en la naturaleza») ¿no significa precisamente la imposibilidad de proponer una clase?

Para el autor de *Eupalinos*, daría la impresión de que la inversa tuvo lugar; es decir, la belleza, la «perfección», es afirmada:

Las piedras y las fuerzas, los perfiles y las masas, las luces y las sombras, los agrupamientos artificiales, las ilusiones de la perspectiva y las realidades de la gravedad son los objetos de su comercio, cuya ganancia será al fin esa incorruptible riqueza que yo denomino *perfección*. (p. 100 [pp. 29-30])

7 Más en la *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* que en el *Curso de lingüística general*, puesto que la invención saussuriana consiste en el análisis —puramente «abstracto»— de la vocal larga como combinación de un «coeficiente sonántico» y de una vocal breve; en pocas palabras, la solución de continuidad entre *lo dado* y *lo construido* (Zilberberg, 1985a).

8 O lo que es lo mismo, según el carácter resueltamente analítico del método si seguimos a Hjelmslev (1971b): «[...] la definición del componente presupone la de la clase y la definición de la clase presupone la del análisis» (p. 49).

Pero la arquitectura «inexiste» (lo veremos más adelante: está lejos de encontrarse sola en este caso). La oposición de las dos actitudes podría resolverse aproximadamente de la siguiente manera: el sociolecto solo concebiría la «belleza de la arquitectura» y el idiolecto, la posición de Valéry, solo la «arquitectura de la belleza».

No se trata simplemente de la intervención de las modalidades veridictorias. O, más bien, las modalidades veridictorias son unas veces heurísticas (hacen comprender), otras veces resultativas (hay que comprenderlas). Ese sería aquí el caso. A partir del esquema narrativo propuesto por Greimas, podemos imaginar dos usos:

- Una narratividad normativa (¿deceptiva?, ¿no marcada?), regida por el principio: cuando se gana, se gana, y cuando se pierde, se pierde, que conviene al cuento proppiano.
- Una narratividad paradójica (¿receptiva?, ¿marcada?), fundada en el principio de que «quien pierde, gana». Tal vez sea la única posible cuando varios sistemas de valores se hallan en presencia, así como se subraya en el texto de Pascal que se refiere a los «tres órdenes de magnitudes».

Nos proponemos investigar las vías por las cuales Valéry *logra* la arquitectura *perdiéndola* (en el sentido que acabamos de decir). En un primer tiempo, por la puesta en marcha de una metaforización, canónica a decir verdad, que establece entre la arquitectura y la música una «divina analogía» [p. 23]; después, en un segundo tiempo, por medio de una diligencia que Mallarmé hubiera calificado de «operación», Bachelard de «desmaterialización», Hjelmslev de «abstracción» o de «análisis», la cual, poco importa la denominación elegida, viene a reconocer el ser radicalmente *lenguájico*\* de la arquitectura, así como de todo hacer humano.

### 3. UNA «DIVINA ANALOGÍA»

El proceder semiótico exige que se precise, primero, la isotopía sobre la cual adviene la elaboración de la significación. Esa isotopía es aquí la musical. Aunque sea transitoria, transitiva, conviene comenzar con ella.

---

\* *Lenguájico*: en francés *langager* y no *linguistique*, de ahí el neologismo castellano *lenguájico(a)*, que tiene que ver con el uso del lenguaje y no con la lingüística [NdT].

### 3.1 La isotopía musical

Muchos pasajes de *Eupalinos* tratan el espacio por sí mismo, de manera monográfica: el espacio figurativo de los templos (p. 92 [p. 19]), de los puertos (pp. 94-95 [pp. 22-23]), el espacio transicional de los instrumentos (pp. 130-131 [pp. 24-25]), de los barcos (pp. 135-136 [pp. 80-81]), el espacio figural de la concha (pp. 118 y ss.), de la geometría (pp. 107 y ss.), de las formas vivientes (pp. 137-138), que parece que son engendradas a lo largo de su curso mismo. Así ocurre con los atunes y con los lobos de mar: «Él ensalzaba con sus cantos sus grandes cuerpos pulidos como armas; sus hocicos como si hubieran sido aplastados por la masa de agua opuesta a su marcha [...]» (p. 137 [p. 79]). Pero es la trasposición metafórica operada por el enunciador delegado, Eupalinos, la que es aceptada como pertinente:

Dime (puesto que eres tan sensible a los efectos de la arquitectura), ¿no has observado, paseando por esta ciudad, que de entre los edificios de que está poblada, unos son *mudos*, otros *hablan*, y otros, en fin, que son los más raros, *cantan*? (p. 95 [p. 20])

Las dos primeras clases son rápidamente juzgadas. Puesto que los edificios «mudos» no hablan, de ellos no se habla. Aquellos que «hablan» son recibidos bajo tres aspectos: ante todo, desde el punto de vista de su destino, después por su grado de «motivación» (en la acepción saussuriana del vocablo: «Mas las instancias de la justicia deben hablar a los ojos del rigor y de la equidad de nuestras leyes»), y, en fin, por su rol de catalizar la actividad (o la agitación) colectiva.

En cuanto a aquellos que «cantan», Eupalinos y después Sócrates van a esforzarse por *pensar en toda su profundidad* esa reciprocidad de las formas visuales abstractas, no representativas, y las formas musicales. Sin embargo, parece que alguna «división del trabajo» mental sería aquí efectiva: Eupalinos se encargaría del modo lírico, patémico, de la edificación del *sujeto constructor*, mientras que Sócrates, más «frío» en esta fase del diálogo, preferiría considerar la asunción del *objeto construido*. Pero ese reparto, bien entendido, sería tendencial.

### 3.2 Edificación del sujeto

La semiótica, aún demasiado tributaria tal vez —según una medida delicada de fijar— del cuento propiano, es llevada a reificar las

modalidades y los roles actanciales<sup>9</sup>, a conferir autonomía y sustancia a lo que perdura, cualesquiera que sean los investimentos actoriales y figurativos, de los «puntos de interacción de haces de relaciones» (Hjelmslev, 1971b, p. 47). Las competencias que el héroe proppiano obtiene a medida que su recorrido adquiere una *mira* transitiva, objetiva, prosaica: *saber* es ante todo *saber alguna cosa*; *poder* es *poder hacer algo*, y así sucesivamente; en segundo lugar, son intersubjetivas, comparativas y transmisibles. En fin, las modalidades son desde la deducción semiótica un lugar de *detención*, de *parada*, es decir, tenidas por solamente *presupuestas*.

Referida a la epistemología hjelmsleviana, esa posición se parece a lo que nosotros nos permitimos llamar *homogeneidad restringida* (Hjelmslev, 1971b, p. 48). A fin de liberarnos de los límites y de las aporías de esta homogeneidad restringida<sup>10</sup>, hemos decidido considerar las modalidades como *presuponientes*. Convenimos en ir más allá o quedarnos más acá de las modalidades, o, lo que es lo mismo, en relanzar la deducción semiótica. Esta falta de homogeneidad es aún sensible en la alteridad entre el sujeto enunciativo, que remite al «yo-aquí-ahora» de la enunciación, y el sujeto enuncivo, alteridad entre el sujeto que *dice* y el sujeto que *hace*. Pero si el hacer es de orden *lenguájico*, ¿no demanda acaso también ese *tiempo-espacio* que sostiene la instancia de la enunciación? Precisamente la inteligibilidad figural de las modalidades reposa sobre ese complejo de espacio, que la semiosis inventa-analiza en su emergencia, en su esfuerzo.

Si las modalidades del *querer*, del *deber*, del *crear*, del *saber*, del *poder*, del *devenir*, son —como Greimas lo ha mostrado— cruciales para el sujeto, es porque unas son cronopoiéticas y otras topopoiéticas: *querer* ¿no «abre» el tiempo que el *deber* «detiene», si se acepta ver en esta modalidad una figura de lo «prohibido»? *Saber* ¿no consiste en hacer comunicar dos espacios?, incluso si la proyección de las modalidades sobre esa isotopía de tiempo-espacio está lejos de ser satisfactoria. Podríamos decir que tanto el sujeto enunciativo como el sujeto enuncivo tienen que ver,

9 *Semiótica 1* (Greimas y Courtés, 1982) define así el rol actancial: «A medida que se desarrolla su recorrido narrativo, el actante puede conjuntarse con cierto número de estados narrativos o de roles actanciales; estos se definen a la vez en función de la posición del actante en el interior del recorrido narrativo y del investimento modal particular que toma a su cargo. Así, el actante sujeto, por ejemplo, será sucesivamente dotado de modalidades tales como el *querer-hacer* o el *poder-hacer*». Véase la entrada: «Actancial (rol, estatuto)».

10 Que no tomaremos en cuenta, dados los límites y el objeto de este estudio.

bajo condiciones muy diferentes, con la *inmanencia* como configuración englobante y tensiva de la *presencia* (el «ahora») y de la *antecedencia* (el pasado), y con la *manifestación* como configuración englobante y tensiva de la *efectividad* (el «aquí») y de la *ausencia* (el «no-aquí»)<sup>11</sup>.

La transferencia de la isotopía arquitectónica a la isotopía musical da por resultado, pues, por medio de un determinado número de arreglos, ese complejo de tiempo-espacio que hemos empezado a desarrollar en otra parte (Greimas y Courtés, 1991)<sup>12</sup>, y sobre el cual estamos inclinados a pensar que obliga, en un momento u otro, a reflexionar sobre él. También la arquitectura musicaliza el espacio, así como la música «arquitectura» el tiempo. Tanto *Eupalinos* como «El hombre y la concha» se nos presentan como un conjunto de meditaciones sobre el tiempo y sobre el espacio, y muestran cómo esa meditación solo toma en cuenta las funciones: sobre una analogía y una reciprocidad del tiempo y del espacio.

¿De qué funciones se trata? De funciones fóricas, dinámicas, las cuales demandan, desde el punto de vista terminológico, los términos en *-ción*, que no siempre están disponibles, y de funciones aspectuales escalares, que miden adecuadamente las primeras. Esas funciones aspectuales las tomamos de Jakobson y de Hjelmslev:

- De Jakobson (1985), por lo que se refiere a la *demarcación* (gestión de los límites) y a la *segmentación* (gestión de los grados) (p. 110).
- De Hjelmslev (1978), por lo que tiene que ver con la distinción entre término *intenso*, que se aplica a un punto de la cadena y que corresponde al orden de la *rección*, y término *extenso*, coextensivo a la cadena entera y que corresponde al orden de la *dirección* (pp. 155 y ss.).

Bajo estas condiciones, la inmanencia (el tiempo) y la manifestación (el espacio) pueden ser informadas, organizadas de manera isomorfa.

---

11 Para nosotros, a pesar del uso, *presente* no hace pareja con *ausente*, puesto que pertenecen a isotopías diferentes; en la isotopía temporal, *presente* hace pareja con *pasado*, mientras que *ausente* reclama en la isotopía espacial *efectivo*.

12 Véase las entradas: «Generativo (recorrido ~)» y «Temporalización».



funciones →	funtivos segmentativos ↓	funtivos demarcativos ↓
inmanencia →	mnesia	«amnesia»
	paseificación/presentificación (intenso)      (extenso)	«olvido»
manifestación →	topía	«atopía»
	periferización/centralización (extenso)      (intenso)	«perdición»

La inmanencia y la manifestación aparecen, según la expresión del mismo Valéry, como las «tensiones generadoras» de la actancialidad y, para cortar por lo sano, digamos claramente que para el autor de *Eupalinos*:

- El «cuerpo» valeryano es el actante organizador de la manifestación, ordenador del espacio.
- El «alma» valeryana es el actante organizador de la inmanencia, gobernadora de la duración.

Este actante no es un actante dual, como el que Greimas pone en escena en el *Maupassant* (1983), sino un *actante doble*, en el sentido en que se habla en las novelas de espionaje de «agente doble». Valéry, para dar sentido a la *y*, a la junción misma, ¿no habla de «divina ambigüedad»? (p. 96 [p. 24]). Nos incumbe mostrar ahora que cada actante presenta la espacialidad que le suponemos (el espacio para el «cuerpo», el tiempo para el «alma»), y que, en virtud de una reanudación del análisis, son analizables, o desarrollados según los funtivos extensos e intensos que hemos propuesto en el cuadro anterior<sup>13</sup>.

El «cuerpo» valeryano es, bien entendido, el cuerpo propioceptivo, aunque esta calificación no explica por sí sola el entusiasmo del autor: «instrumento admirable», «sustancia prodigiosa», «instrumento viviente

13 No trataremos aquí del «olvido» ni de la «perdición», puesto que Sócrates y Fedro están condenados a recordar sin fin.



de la vida», ese «cuerpo» que los «vivientes no usan en su plenitud». Ese «cuerpo» valeryano se encuentra en el principio del conocimiento, en cuanto que es estésico («Ellos tocan, ellos son tocados»). Más exactamente, él es el que da sentido al acto cognitivo en cuanto tal, es su clave de pertinencia («Vosotros sois la medida del mundo [...]») que establece el objeto en la dimensión de la «profundidad»<sup>14</sup>.

Esta «profundidad» es un concepto sincrético, es decir, una estructura tensiva tal que el «cuerpo» ocupe el polo «centralización» y el «mundo» el polo «periferización», por el tiempo que este último no «se pierda» en la «atopía»: «La esfera entera nos tiene siempre por centro; ¡oh, cosa recíproca [digna] de la atención de todo el cielo estrellado! Vosotros sois la medida del mundo, del que mi alma solo me presenta el afuera» (p. 99 [pp. 28-29]). Queda por mostrar que esa articulación elemental, ingenua, constituye una *estructura*:



Merece el título de estructura, en primer lugar, porque exhibe relaciones de *dependencia* que, por lo demás, dudan —creemos— entre la selección (presuposición unilateral) y la solidaridad (presuposición recíproca). En el primer caso, la espera «demanda», «genera» el centro que la controla, pero, para el segundo, Valéry deja entender que el «cuerpo» y el «mundo» entran en reciprocidad: el «mundo» visto y conocido es casi un mundo «que mira», puesto que es capaz de *atención*.

El título de estructura se debe también a que es *dinámica*; pertenece al orden del *siempre*, es decir, no solo es espacializante, sino también temporalizante; solo permanece si se cuida<sup>15</sup>, como si el tiempo fuera

14 ¿Es necesario decir cuán próximo se halla Valéry de Merleau-Ponty, o a la inversa? Escuchemos al filósofo a propósito de la «profundidad»: «Más directamente que las otras dimensiones del espacio, la profundidad nos obliga a rechazar el prejuicio del mundo y a recuperar la experiencia primordial de la que surge; es, por así decirlo, la más “existencial” porque [...] no se marca sobre el objeto mismo, sino que pertenece con toda evidencia a la perspectiva y no a las cosas; [...] anuncia cierto lazo indisoluble entre las cosas y yo, por medio del cual estoy situado ante ellas, mientras que la anchura puede, a primera vista, pasar por una relación entre las cosas mismas donde el sujeto percibiente no está implicado» (Merleau-Ponty, 1985, p. 271).

15 Lo mismo para Merleau-Ponty (1985): «Cuando digo que veo un objeto a distancia, quiero decir que ya lo tengo o que no lo tengo aún; está en el porvenir o en el pasado al mismo tiempo que en el espacio» (p. 280).

interpretante del espacio<sup>16</sup>. El «cuerpo» es *siempre* el centro, «siempre se halla en el centro, y en ese sentido lo caracterizamos como extenso: dirige el proceso perceptivo, puesto que, donde quiera que se encuentre, ocupa el mundo que lo engloba».

Cumple tal vez incluso una función *poiética*, porque el «cuerpo» valeryano tiene un funcionamiento *participativo*. Pero releamos primero a Valéry: «Por ella, sin embargo, ellos participan de lo que ven y de lo que tocan, sean piedras o árboles; intercambian contactos y alientos con la materia que los engloba» (p. 99 [pp. 127-128]). En *La categoría de los casos* (1978), Hjelmslev prevé para los sistemas con más de dos términos la posibilidad de una *estructura participativa* del tipo  $a / a + b + c$  (pp. 158-159), que permite razonablemente pensar que es portadora de *euforia*. Si admitimos que el proceso perceptivo es ante todo *juntivo*<sup>17</sup>, la estructura participativa combina un término definido, localizado, el «cuerpo», y un término complejo, deslocalizado, que asocia ese «cuerpo» y tal magnitud mundana sensorialmente definida y, no obstante, «difundiente». A partir de ahí, el «cuerpo» no se opone ya al «mundo», sino a una entidad exteroceptiva, de la que es, sin embargo, un componente:

¡Oh, Fedro<sup>18</sup>, cuando construyo una morada (sea para los dioses, sea para los hombres), y cuando busco esa forma con amor [...], te diré

16 Que la percepción sea «evento» aparece en varias ocasiones en el último libro de Greimas, *De la imperfección* (1997), especialmente en los análisis de Tournier y de Rilke.

17 Siempre en Merleau-Ponty (1985): «[...] la profundidad revela inmediatamente la vinculación del sujeto con el espacio» (p. 309). Así, para Valéry, Merleau-Ponty y Greimas, el cuerpo «mide» la distancia del sujeto al objeto, el grado de conjunción o de identificación entre el sujeto y el objeto. Si el poeta y el filósofo evocan esa junción en términos de identificación: «Hay, sin embargo, un sonido objetivo que resuena fuera de mí en el instrumento, un *sonido atmosférico* que se sitúa *entre* el objeto y mi cuerpo, un sonido que vibra en mí “como si yo me hubiera convertido en la flauta o en el péndulo”; y, en fin, un último estadio donde el elemento sonoro desaparece y se convierte en la experiencia, por lo demás muy precisa, de una modificación de todo mi cuerpo» (Merleau-Ponty, 1985, pp. 262-263), el semiotista Greimas (1997) declara: «Admitimos fácilmente que los órdenes sensoriales están dispuestos en capas de profundidad, en una jerarquía instituida en cierta suerte por la distancia que separa al sujeto del objeto puesto en la mira» (p. 73). [Ese «sonido atmosférico», que se sitúa entre el objeto y mi cuerpo, Garcilaso de la Vega lo poetizó cuatrocientos años antes en los siguientes versos: «... en el silencio solo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba» (Égloga III). Añadido del traductor].

18 Es Eupalinos el que habla.

esta cosa extraña: *me parece que mi cuerpo forma parte de la obra...* [el subrayado es del autor]. (p. 98 [p. 27])

Ya lo hemos visto: apenas es posible tratar del espacio en sí, independientemente del tiempo. Porque este tiene estatuto de constante y el espacio de variable; el tiempo, no el *tiempo crónico del enunciado*, sino el *tiempo mnésico de la enunciación*<sup>19</sup>, recuerda incesantemente que él gobierna el sentido. La búsqueda de Eupalinos, en lo que Sócrates llama una «plegaria sin ejemplo», es búsqueda de la semiosis misma:

Pero este cuerpo y este espíritu, esta presencia invenciblemente actual, y esta ausencia creadora que se disputan el ser y que hace falta, en fin, componer; pero este finito y este infinito que nosotros aportamos, cada uno según su naturaleza, es necesario que, al presente, se unan en una construcción bien ordenada [...]. ¡Que se concierten, que se comprendan por medio de la materia de mi arte! (p. 100 [p. 29])

Merece ese título porque es justamente doble; está atenta a esa junción en la que la heterogeneidad de funciones se encuentra superada por lo que Eupalinos llama «nudo indisoluble de nuestras diferencias», y, en segundo lugar, es búsqueda de una forma de expresión, de una «obra», de una «construcción bien ordenada» que expone precisamente lo que Hjeltslev llama la «función semiótica», a saber, el vínculo entre contenido y expresión. Como lo mostraremos más adelante, la transitividad aparente del hacer musical como la del hacer arquitectural se resolverá en reflexividad: la obra será el doble del obrero, no menos doble que sí mismo.

Eupalinos domestica el tiempo considerándolo como «ausencia creadora». ¿Cómo entenderlo? La problemática del tiempo se convierte en relativamente accesible si la dimensión enunciativa, según las funciones que de ella dependen, es propuesta como prioritaria. En el plano enuncivo, se trata de categorizar los «hechos» según relaciones de anterioridad y de posterioridad<sup>20</sup>, pero en el plano enunciativo, la función inaugural

19 Si, siguiendo a Saussure (1974), la lengua consiste, toda ella, en relaciones asociativas [paradigmáticas] y en relaciones sintagmáticas, entonces, resulta claro que las relaciones *in absentia* conciernen a las «series mnemónicas *virtuales*»; y las relaciones *in praesentia*, a las «series mnemónicas *actuales*» (p. 208).

20 Este procedimiento está muy lejos de ser unívoco y la forma semiótica, el discurso, lo decide en última instancia. La posterioridad está abierta por definición, aunque la antecendencia no lo está menos. ¿Cuándo comienza la Revolución francesa? Solo hay una respuesta más o menos seria: ¡cuando

tiene por términos de llegada la *mnesia* y la *amnesia*, corrientemente el juego del «recuerdo» y del «olvido». Ese tiempo mnésico, que Valéry en los *Cuadernos* califica de «distancia interior», se retira del tiempo crónico del «desarrollo de las cosas»; y es el momento de la «ausencia», de eso que nosotros llamaremos la *paseificación*, aunque el tiempo es para el poeta la inmanencia misma<sup>21</sup>. Esa suspensión del tiempo crónico, esa detención de la paseificación, abre, libera la presentificación que es, en cierta medida, la expresión operativa del tiempo mnésico; con eso precisamente esa «ausencia» es «creadora». El tiempo se hace decible si se admite que él opera sobre sí mismo, y que no es el resultado ni solamente del orden de lo sucesivo (del tiempo crónico), ni solamente del orden de lo simultáneo (del tiempo mnésico), sino primero, y sobre todo tal vez, de esa tensión entre paseificación y presentificación, de esa posibilidad de sustituir, indefinidamente, un orden por otro<sup>22</sup>.

Esa oscilación, esa información del tiempo, ¿es isomorfa con la que hemos adelantado para el espacio? El habla «transparente» (demasiado tal vez) de las rosas instala dos temporalidades antagónicas:

El fuego es el tiempo mismo, que abolirá por completo, o hará desaparecer totalmente en el vasto mundo, las rosas reales y las rosas de cera, si tu ser, de alguna manera, no guardase, no sé cómo, las formas de tu experiencia y la solidez secreta de su razón... (p. 98 [p. 26])

Nos encontramos en presencia de dos sistemas temporales que se significan por su desigualdad misma. El tiempo crónico del enunciado sería intenso, comprometido como está en la consecución de su meta y en

---

quiera! Tocqueville, en la «Introducción» a *De la democracia en América* (1963), ¿no escribe acaso: «Cuando uno recorre las páginas de nuestra historia, no encuentra, por decirlo así, grandes acontecimientos hasta después que setecientos años hayan pasado en provecho de la igualdad»? (p. 24).

21 «A cada instante, el pensamiento hace alusión a todo el resto del tiempo. Todo el tiempo está en potencia en el cerebro, en el sistema pensante» (Valéry, 1973, p. 1269).

22 Solo consideraremos aquí un esquema que no prejuzgue las articulaciones y las valorizaciones segundas que pueden ser propuestas entre el «ahora» y el «no-ahora». Es una de las direcciones interpretativas que Rilke, por ejemplo, daba a su obra: «No se trata solamente de no condenar o de rebajar el Aquí, sino del hecho mismo de la precariedad que comparten con nosotros; esos fenómenos o esas cosas deben ser comprendidos por nosotros en la más íntima armonía, y transformados. ¿Transformados? Sí, porque nuestra tarea consiste en imprimir en nosotros esta tierra provisional y caduca tan profundamente, tan dolorosamente, tan apasionadamente como su esencia resucite en nosotros».

lo *finito*<sup>23</sup>, mientras que el tiempo mnésico, paradójico, de la enunciación, por definición inmanente al proceso, sería extenso: presente «infinito», «eternal presente» para Valéry (1973, p. 1267), «momento eternamente presente» para Benveniste (1974, pp. 262-263) y para muchos otros. La analogía puede ser seguida en el plano figurativo, puesto que Merleau-Ponty acerca la presentificación y la centralización: «*Siempre* estamos *centrados* en el *presente*, de él parten nuestras decisiones [los subrayados son nuestros]».

Por el hecho de regir a la vez la inmanencia y la manifestación, la configuración del englobamiento aparece como *modal*, y permite incluir en la red las categorías enunciativas de la *inmanencia* y de la *manifestación*, y las categorías figurales de la *centralización* y de la *periferización*.

	centro ↓	esfera ↓
inmanencia →	ahora	el «tiempo»
manifestación →	aquí	el «espacio»

Lo presentamos: el objeto valeryano es más bien un emblema subjetal, mimético, que exhibe en otras «sustancias» las funciones mismas que soportan al sujeto.

### 3.3 La construcción del objeto

Valéry confía a Sócrates la profundización del quiasmo [que se establece] entre la arquitectura y la música: «Ella [la picadura]\* no cesa de excitarme a divagar sobre las artes. Yo las acerco, las distingo. Quiero escuchar el canto de las columnas, y figurarme en el cielo el monumento de una melodía» (p. 101 [p. 31]). El procedimiento se inicia con un desnivel que pone en marcha dos características: la representación de

23 La obra arquitectónica participa evidentemente de las temporalidades: «Así, el cuerpo nos obliga a desear lo que es útil, o simplemente cómodo; y el alma nos demanda lo bello; pero el resto del mundo y sus leyes como sus azares nos obligan a considerar en toda obra la cuestión de su solidez» (p. 130 [p. 69]).

\* Antes, Sócrates ha dicho que la palabra *cantan* le pica como una abeja, porque Eupalinos afirma que algunos edificios están *mudos*, otros *hablan* y otros *cantan* [NdT].

simulacros y la localidad. La primera lanza el oprobio sobre la pintura porque «inventa y representa objetos y personajes»; la segunda, contra la escultura porque «no adorna más que una porción de lo que vemos». Aunque la pintura, la escultura y la poesía se imaginasen que escapan de la primera característica al considerarse «abstractas», «no-figurativas», no quedarían libres, sin embargo. ¿Por qué? Porque la estatua presenta ese vicio redhibitorio: «la estatua hace pensar en la estatua [...]» (p. 106 [p. 37]). Según eso, la alternativa no es entre transitividad y reflexividad; es interna a la transitividad misma y diferencia la «buena» transitividad de la música y de la arquitectura, de la «mala» transitividad de la escultura, de la pintura y de la poesía<sup>24</sup>. La excelencia de la música y de la arquitectura resulta, pues, de las dos características siguientes:

- Son *inmediatas*, en la medida en que la representación es una mediación enojosa<sup>25</sup>.
- Ostentan una «buena» *transitividad*, como lo veremos un poco más adelante.

Pero ante todo son *atmosféricas*, aunque no exactamente en la acepción en la que Merleau-Ponty la entendía en el texto citado en la nota 17 de este ensayo, puesto que no se trata aquí solamente del englobamiento, del entorno pragmático (o figurativo). La isotopía válida es la de la modalización y la de las relaciones intersubjetivas. O más bien: la obra arquitectónica (aquí, el templo) tiene estatuto de signifiante y su constructor el de significado: «¡Nosotros vivimos en la obra del hombre!» (p. 101 [p. 31]). La obra es *asunción inmanente* de un *querer-hacer*, de un *saber-hacer* y de un *poder-hacer*: «No hay parte de esta triple extensión que no haya sido estudiada y reflexionada. En ella respiramos de alguna manera la voluntad y las preferencias de

---

24 El juicio de Valéry sobre el *valor* de la poesía ha variado. Ya en *Eupalinos* Mallarmé es designado como «el muy admirado Stefanos». La cuestión consiste en saber si [la poesía] es capaz o no de proceder a partir de las formas únicamente. Si es así, será admitida en el grupo cerrado de los «tres mejores ejercicios, los únicos, tal vez, para una inteligencia (que) son: hacer versos, cultivar las matemáticas, el dibujo [...]» (Valéry, 1973, p. 334).

25 «Porque los objetos visibles que toman las otras artes y la poesía: las flores, los árboles, los seres vivientes (e inclusive los inmortales), cuando son puestos en escena por el artista, no dejan de ser lo que son, y mezclan su naturaleza y su significación propia con el propósito de aquel que los emplea para expresar su voluntad» (p. 104 [p. 35]).

alguien» (pp. 101-102 [p. 31]), mientras que el destinatario pasa al lado de la impotencia, del *no poder-hacer*: «Nosotros no podemos escaparnos de él» (p. 102 [p. 31]). La relación con la obra es, pues, *fática*, del orden de la comunicación, y manipulatoria, puesto que esa comunicación es asimétrica, pero ese *padecer* es consentido, distensivo, gobernado por un *querer (bien) - dejarse hacer* [aceptar-dejarse-hacer].

La relación con el espacio (figurativo) está siempre dirigida por la preposición críptica *en* [*dans*]: «una suerte de magnitud en la cual vivimos...», «vivimos entonces *en* la obra del hombre», «estar *en* una obra del hombre como peces *en* el agua». Pero la rección no es la misma; hace poco, en el espacio mundano, la periferia se ajustaba incesantemente a un centro libre y móvil; ahora, en el espacio construido, es el centro el que se ajusta a la periferia<sup>26</sup>. En el espacio figural, una relación singular de sujeto a sujeto está en marcha: un sujeto destinatario [un enunciatario], de «buena voluntad», reconoce, siente, experimenta en un no-sujeto (Coquet) competencias que crean un sujeto en resumidas cuentas tiránico: «Estamos detenidos y dominados por las proporciones que él ha elegido».

Esa doble experiencia, englobante y modal, no es exclusiva únicamente de la arquitectura. Tiene lugar igualmente, e incluso de manera enfática, con la música. Desde el punto de vista figurativo, con la música (en concierto y no con la música grabada) se establece primero a expensas del espacio construido o simplemente ambiental: «¿No te parece que el espacio primitivo era sustituido por un espacio inteligible y cambiante?» (p. 102 [p. 32]). La observación es importante; en efecto, si un espacio se sustituye por otro (Hjelmslev habría dicho: se conmuta por otro), es porque tiene estatuto de *invariante*. Esto equivale a decir

---

26 Esta proposición está en debate: si el entorno crea unanimidad, la significación de ese entorno, la apropiación del espacio y su dominio son objeto de estimaciones divergentes. Para Van Lier, a partir de la interpretación vitalista que da del entorno: «El englobamiento es la situación inicial del viviente humano. Este inicia su partida en una matriz que, sea por ella misma, sea por intermedio del líquido amniótico, establece un *contacto continuo* y cerrado en torno al feto»; la apropiación (si no la reapropiación) se convierte en la característica pertinente: «La arquitectura, la cual no se propone únicamente crear un vestido agrandado [...], sino un medio en *donde* y *por relación con el cual* el individuo pueda moverse [...], pero permaneciendo sin cesar en él» (en *Encyclopaedia Universalis*, entrada «Architectura», vol. 2, 1962, pp. 298-299). El espacio ¿es el lugar donde se repite una experiencia considerada primordial (concepción *a priori*), o bien el lugar de un encuentro con algún otro (concepción «empírica»)? Dentro de los límites de este trabajo, nos limitaremos a plantear la cuestión.



que nos encontramos frente a lo que a nosotros nos gustaría llamar una *politopía*. Los espacios (los «campos sensoriales» de Merleau-Ponty) no se confunden y la toma a cargo de tal espacio entraña la virtualización de aquel que venía prevaleciendo. El filósofo (que «ha hecho del cuerpo el sujeto de la percepción») aborda el problema de la copresencia de los espacios en términos muy próximos a los del poeta-pensador:

La música no es el espacio visible, sino que lo socava, lo inviste, lo desplaza, y de pronto, esos oyentes elegantes, que adoptan aire de jueces e intercambian palabras o sonrisas, sin darse cuenta de que el suelo se resquebraja bajo sus pies, son como un equipo sacudido en la superficie por una tempestad. Los dos espacios solo se distinguen sobre el fondo de un mundo común y no pueden entrar en rivalidad sino porque los dos tienen la misma pretensión del ser total. Se unen en el momento mismo en que se oponen. (Merleau-Ponty, 1985, p. 260)

La metaforización de la música en espacio construido hace del tiempo un englobante: «¿No te parecía que el tiempo mismo te rodeaba por todas partes?» (p. 102 [p. 32]), sin anular su fluencia. La música parece que añade a la arquitectura una «cuarta» dimensión, que sería con relación a las otras tres lo que la profundidad es al plano, excepto por un detalle: que no se trata de un *añadido*, sino de una *culminación*. Así como la profundidad es «primera» con relación a las otras dos<sup>27</sup> (la anchura y la largura), lo mismo la «movilidad», la ininterrupción («un edificio móvil, y *sin cesar* renovado, una *incesante* combustión de recuerdos [...]» [el subrayado es nuestro]), el «cambio»... aparecen como la dimensión primordial.

Desde el punto de vista epistemológico, una precisión se impone. Sócrates indica, a propósito de la música, que es una «plenitud», cuyo sujeto sería el «alma de la extensión». Pareciera que el «alma» sustituyese al cuerpo para despojarlo del espacio. Esta interpretación no nos parece pertinente, porque el actante doble no es ni heterogéneo, ni mezclado, ni incomprensible, sino más bien estructurado, es decir que el «cuerpo» tiene estatuto de variable, es heterónimo, exige el «alma», la constante de la que depende; la relación no es opositiva, sino participativa, que une:

el alma y {el alma-cuerpo}

27 Seguimos también aquí a Merleau-Ponty (1964): «De la profundidad así entendida no se puede decir que es la “tercera dimensión”. Por lo pronto, si fuera alguna, sería más bien la primera: solo hay formas, planos definidos, si se estipula a qué distancia de mí se encuentran sus diferentes partes [...]» (p. 65).



Esto significa que el «alma» puede sustituir al «cuerpo», pero no a la inversa. Lo que vale para las instancias subjetivas vale igualmente para los dominios figurales que cada una tiene a su cargo: si a la música le llega en algún momento el grado *pleno*, a la arquitectura —que es la música «menos» su dimensión capital, efervescente<sup>28</sup>— le llegará el grado *defectivo*. La metáfora que había lanzado el diálogo adquiere ahora toda su significación: nos encontramos en presencia de una *catálisis*. Si el edificio «canta», es porque *debe* cantar: la magnitud reemplazante —la música— viene a manifestar por la magnitud reemplazada —la arquitectura— la dimensión que faltaba en el proceso, pero que era exigida por la cohesión<sup>29</sup>, por la ecuación esencial:

$$\text{música} = \text{arquitectura} + \text{tiempo}$$

Vemos que aquí se anuncia un tema sobre el cual volveremos: entre sujeto y objeto, conviene presuponer una relación de identidad que finalice, mientras que no esté satisfecha, el recorrido del sujeto. La metáfora música/arquitectura solo revela en apariencia la retórica; hace comparable la arquitectura a la música, en cuanto que esta última lo es a la imagen del sujeto mismo. Como tal, plantea un problema de semiótica general: las conjunciones y las disjunciones que sobrevienen entre el sujeto y el objeto en el nivel narrativo ¿valen por sí mismas? ¿Son por ellas mismas el interpretante suficiente? ¿O bien reclaman un interpretante supletivo, el concepto de identidad como medida de la conveniencia o de la inconveniencia entre sujeto y objeto? Como si la pertenencia, o la posesión, «ser de», estuviera regida por «ser», por lo que Baudelaire llamaba la «analogía», a no ser que la conservación de esa desigualdad no sea justamente inapreciable, pues ese sería —tal vez— uno de los secretos del tiempo. En el espíritu de Valéry, la música, en virtud de las razones de estructura cuya hipótesis hemos formulado, presenta una conveniencia más elevada, o más imponente

28 Afirmación nada sorprendente, puesto que se encuentra ya en Hegel (1944): «Schelling había dicho que la arquitectura era una música fija [...]» (p. 59).

29 Que «la música dé la idea de espacio» (Baudelaire), mientras que la arquitectura revela ser incapaz de agitar el tiempo, esa relación asimétrica es un motivo de reflexión en el siglo XIX. De manera más general, el siglo XIX ha tratado de determinar la correspondencia, la reversibilidad, la jerarquía entre las artes. Sobre el punto tratado, a saber, las relaciones entre temporalización y espacialización en el proceso musical, véase Parret (1986).

que la arquitectura, obligada como está no solamente a «cantar», sino también a «hablar»:

La arquitectura es una oda del espacio a sí misma. Ella debe hacer ver las propiedades del espacio y, en particular, su heterogeneidad en cuanto al hombre y su homogeneidad en cuanto a la operación del espíritu, a los movimientos virtuales. (Valéry, 1974, p. 931)

Como precedentemente, cuando se trataba de la penetración en el templo, la dimensión figural: «esas danzas sin bailarinas, y esas estatuas sin cuerpos y sin rostros (y no obstante tan delicadamente dibujadas)» (p. 102 [p. 33]), además de la dimensión modal con el *padecer*, vienen a concluir el desarrollo:

Y esos momentos [...] ¿no te parece que te envuelven a ti, esclavo de la presencia general de la Música? Y esa producción inagotable de prestigios, ¿no estabas tú encerrado con ella, y obligado a estar como una pitonisa en su cámara de humo? (p. 102 [p. 33])

Trátase de la arquitectura, término neutro, o de la música, término superlativo —puesto que aquí se constituye como una escala de felicidades—, el complejo tiempo-espacio se proyecta sobre el plano figural (el de las formas) *encerrando* al sujeto, y sobre el plano modal (el de las fuerzas) *sometiendo* al sujeto. Mas ese enclaustramiento y esa movilización son previos al evento estético.

### 3.4 El momento estético

Lo que el actor discursivo Sócrates llama el «extraño problema de la belleza» (p. 90 [p. 16]) le da a Valéry la ocasión para desmarcarse a la vez de Platón y del... socratismo. A Fedro no le parece que el idealismo platónico esté en capacidad de explicar el relativismo estético, y lo que él pide: la especulación para los sujetos, la precariedad para los objetos:

Pero para mi sentimiento, la idea de esas Ideas de las cuales nuestro admirable Platón es el padre, es infinitamente demasiado simple, y como demasiado pura, para explicar la diversidad de las Bellezas, el cambio de las preferencias de los hombres, la desaparición de tantas obras que fueron puestas por las nubes, las creaciones nuevas, y las resurrecciones imposibles de prever. (p. 88 [p. 14])

Pero el intelectualismo socrático, por confesión del mismo que lo profesa, tropieza con la belleza: «Lo que para mí es oscuro y difícil de comprender es que hombres tan puros, por lo que hace a la inteligencia,

hayan tenido necesidad de las formas sensibles y de las gracias corporales para alcanzar el estado más elevado» (p. 91 [p. 18]). Pero confrontados con la «belleza», los dos interlocutores se van a separar rápidamente: mientras que Fedro, constante consigo mismo, se asume como sujeto estético, Sócrates va a tratar de convencer a Fedro de que el momento estético, al cual este se atiene, es un *umbral* y no un *límite*, un programa de uso y no un programa de base, y de comprometerlo en un recorrido argumentativo que establecerá, llevado a cabo, la naturaleza *lenguájica* y el valor supremo de la modalidad del *poder-hacer*.

Ya que por el lado del objeto estético ningún invariante figurativo será propuesto razonablemente, se efectúa la búsqueda a partir del sujeto afectado. Es exacto que en un primer tiempo Sócrates, reticente, y Eupalinos, consintiente, van a examinar la experiencia estética como una experiencia de límites, alegando uno y otro la configuración del «transporte fuera de sí». Sócrates desconfía: «[...] yo te pregunto, Fedro, ¿cómo dejar de ser sí mismo y, luego, volver a su esencia? Y ¿cómo, sin violencia, puede ocurrir eso?» (p. 89 [p. 15]). Fedro concede que los dos resultados propuestos —el englobamiento y la sumisión— hacen que surja un nuevo sujeto: «Y también he observado que por estar en ese recinto y en ese universo creado por los sonidos, aquí o allá, era estar fuera de sí mismo» ([p. 33]). ¿Cómo pensar «empíricamente» ese sujeto estético? Hemos formulado en otra parte (Zilberberg, 1985b) la hipótesis de que los actantes corrientes deberían ser comprendidos como sincretismos, como figuras de redoblamiento, y de que el enunciado consistía no en el comercio de un sujeto con un objeto «compactos», sino más bien en el de un *sujeto activado* y en el de un *objeto pasivizado*; en esas condiciones, la moción, la emoción estética, sancionaría el surgimiento de un *sujeto pasivizado* y de un *objeto activado*. De tal manera que el estado estético sería ante todo de orden tensivo: el sujeto mide la transformación que lo afecta, la «elongación» íntima que lo hace incesantemente «diferir de sí mismo»<sup>30</sup>, la disensión creadora y algo como un «extrañamiento»... entendiendo este vocablo [francés] como un nombre de acción y no como un adverbio [en francés]. En la aproximación a este inexpressable, Proust (1985) es sin duda quien ha llegado más lejos: «Gran reposo, misteriosa renovación para Swann [...] de sentirse transformado en una criatura extraña a la humanidad, ciego, desprovisto de facultades lógicas, casi un

---

30 La expresión aparece en boca de Eupalinos. La asunción del poder-hacer es presentada así: «Cuando [el estado estético] se anuncia, querido Fedro, difiero ya de mí mismo, lo mismo que una cuerda tensa difiere de ella misma cuando estaba floja y sinuosa» (p. 96 [p. 24]).

fantástico unicornio, una criatura quimérica que solo percibe el mundo por el oído» (p. 284).

Fedro, abrumado, se atendería de buen grado a ese «cambio de régimen» modal, a esa transformación patémica (Fabbri), a esa extravasación que viene a contrastar con el acercamiento, con el asedio de la arquitectura y de la música, como si esas dos operaciones antagonistas debieran llevar al sujeto a eso que Eupalinos había llamado, en la «plegaria sin ejemplo», el «extremo de su ser». Pero, una vez más, lo que tiene valor de límite para Fedro solo tiene valor de umbral para Sócrates. La arquitectura y la música ¿son *intransitivas* y *gratificantes*, como Fedro lo siente y lo asegura? ¿O más bien *transitivas* y *actualizantes*<sup>31</sup>, como Sócrates pretende que va a esforzarse, tal Mallarmé en sus mejores prosas, por devolverle a la palabra las competencias y los poderes considerados inherentes a la música y a la arquitectura; en pocas palabras, devolviéndole la iniciativa y el dominio<sup>32</sup>. Y de hecho, en el momento mismo en que Fedro (y tal vez Eupalinos también) pensaba, sin duda, haber tocado algún techo, Sócrates grita: «¡Y todavía más! ¿No has sentido esa movilidad como inmóvil, con relación a tu pensamiento más móvil aún?» (p. 103 [p. 33]).

Eupalinos había fingido ante Fedro no estar «en capacidad de enlazar como debiera un análisis con un éxtasis» (p. 96 [p. 26]). Sócrates va a realizar ese desafío porque la apuesta es:

- Del lado del objeto, la forma.
- Del lado del sujeto, la palabra.
- Y por la función que contraiga una relación de la una con la otra a los ojos del poeta, saber si la palabra, en el orden que le es concedido, está como principio de la forma, o si la palabra humana es portadora de forma.

31 En la acepción semiótica del vocablo.

32 Según Mallarmé (1961): «[...] porque no hay sonoridades elementales de los cobres, de las cuerdas, de las maderas, innegablemente, sino de la intelectual palabra en su apogeo que debe, con plenitud y evidencia, dar por resultado la Música, en cuanto conjunto de relaciones que existen en todo» (pp. 367-368).

#### 4. DE LAS FORMAS AL LENGUAJE

Si el recorrido —que ha cambiado, promoviendo la relación de coexistencia entre la música y la arquitectura, primero en metáfora, luego, la metáfora misma en catálisis— le parece a Fedro suficiente y, por tanto, algo acabado, Sócrates, en cambio, insatisfecho, emprende la tarea de hacer de esa *detención* (distensiva) una *pausa rítmica* (retensiva); de ese silencio, una espera. En breve, de dotar a las magnitudes concernidas de valores, a sus ojos, supremos. La cuestión es esta: ¿cómo ir más lejos? ¿Cómo relanzar la búsqueda, que, según la opinión de ambos interlocutores, parecía terminada?

##### 4.1 Relanzamiento figural

Puesto que la arquitectura —y el espacio que ella regula—, así como la música —y el tiempo que ella construye—, habían sido anteriormente consideradas como *englobantes*, cuyo cuerpo y alma eran respectivamente los centros, y, de otra parte, modalizados como coercitivos, es decir, con capacidad de afectar a los sujetos. Sócrates no tiene otra perspectiva que la *inversión*<sup>33</sup> de esas mismas configuraciones, a saber, primero una *escapatoria* (en la dimensión figural de la *manifestación*); y, a continuación, una *emancipación* (en la dimensión figural de la *inmanencia*).

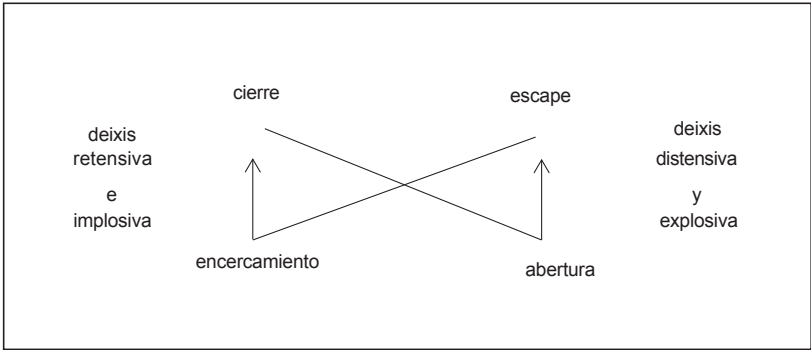
Esos dos recorridos dependen, lingüísticamente hablando, de la concesión, del «bien que...» [a pesar de que...]; las dos competencias son, por cierto, solemnemente reafirmadas:

Hay, pues, dos artes que *encierran* al hombre *en* el hombre, o más bien, que *encierran* el ser *en* su obra, y el alma *en* sus actos y *en* las producciones de sus actos, como nuestro cuerpo de antaño estaba completamente *encerrado en* las creaciones de su ojo y *rodeado* de vista. Con dos artes, *se envuelve* de dos maneras, de leyes y de voluntades interiores, figuradas *en* una materia o *en* otra, *en* la piedra o *en* el aire [los subrayados son nuestros]. (p. 103 [p. 34])

Pero son reafirmadas con el único fin de ser denegadas, sobrepasadas. A partir de las categorías *figurales*, de lo *cerrado* y de lo *abierto*, de la implosión y de la explosión saussurianas, un cuadrado adecuado puede ser el siguiente:

---

33 A propósito del carácter *extenso* de la articulación *contenido propuesto / contenido invertido*, véase *Du sens I* (Greimas, 1970, pp. 185-230). [En español: *En torno al sentido*. Madrid: Fragua, 1973, pp. 232-234: «El mensaje narrativo»].



Desde el punto de vista *figurativo*, a la altura de los signos, la «salida» y la disjunción espacial son las que van a ser manifestadas: «Toda esa movilidad forma algo así como un sólido. Parece existir *en sí*, como un templo construido alrededor de tu alma; puedes *salir y alejarte* de él; puedes volver a entrar por otra puerta... [los subrayados son nuestros]» (pp. 33-34). El recorrido *figural* en la dimensión de la *manifestación* se presenta así:

intenso:	cierre →	abertura →	escape
extenso:	retención	—————→	distensión

Prevenamos una objeción fundada. El cierre operado tanto por la arquitectura como por la música, y que era recibido por Fedro como *distensivo* y *eufórico*, es ahora evaluado por Sócrates como *retensivo* y *disfórico*. ¿Cómo resolver esta dificultad? En el progreso que todo recorrido presupone, un segmento, un momento, puede:

- Desde el punto de vista de la *segmentación*, valer localmente como *eufórico*.
- Desde el punto de vista de la *demarcación*, valer «holísticamente» como *disfórico*.

Ese *cierre* sigue siendo deseable, portador de distensividad, intransitivo por el tiempo que prevalezca, lo que podríamos llamar la *inconsistencia* del objeto. Pero, referido al conjunto del recorrido, puede, sin contradicción, aparecer como portador de retensividad, transitivo,

y exigir con justo título el nuevo arranque del proceso en nombre de la finalidad que se declara<sup>34</sup>.

Queda por considerar el segundo programa, que hemos designado como *emancipación*. Hace un instante, el *momento estético* juntaba un sujeto pasivado con un objeto activado, sintagmas en los cuales *pasivado* y *activado* estaban en posición intensiva (o marcada), pero en la secuencia que ahora consideramos, es claro que Sócrates reubica esos morfemas en posición extensiva: el objeto se ha convertido en algo «sólido», es decir, en un *objeto pasivado*, y el sujeto, por su parte, en un *sujeto activado*, o sea, *libre*. Como bien lo precisa Sócrates, el simulacro del «en sí» es restaurado y el «escape» es declarado solidario de la modalidad alética de lo posible: «Los dos ocupan la totalidad de un sentido. No *escapamos* de una si no es por una sección interior; de la otra, por los movimientos [el subrayado es nuestro]» (p. 104 [p. 34]).

Acabamos de ver que el «escape», situado por nosotros en el nivel *figurativo*, el de los signos, tenía la «abertura» por respondiente en el nivel *figural*, el de las figuras<sup>35</sup>. En ese caso, la cuestión se enuncia por sí misma: ¿cuál es el respondiente figural de la «emancipación»? Sócrates y Fedro, al vincular la «emancipación» a la modalidad de lo *posible*, nos indican una pista: la «emancipación» tendría por respondiente figural la *interrupción*, la *detención*, puesto que el englobante del que escapan estaría tejido «de leyes y de voluntades interiores». La libertad sería, en ese caso, el efecto de sentido propio de la «suspensión de valores fóricos», dado que estos últimos son atribuidos, transferidos por *ego* a algún *otro*, objetual o subjetal. Valéry (1973) asocia con mucha frecuencia la libertad —menos la libertad que la «sensación de grados» de libertad— a la detención:

Pero esa libertad exige ciertamente una duración —un tiempo de parada—, es decir, *un tiempo mayor que un tiempo de reacción de tipo*

34 Una de las constantes de la semiosis ordinaria (y aquí de la interlocución entre Fedro y Sócrates) es ciertamente el ajuste entre la aspectualización propia de la *secuencia del proceso* y la aspectualización que recae sobre el *proceso en su totalidad*.

35 La distinción *figurativo/figural* (Greimas y Courtés, 1991, entrada «Figura») repite la distinción *signo/figura* expuesta en el capítulo XII de *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1971b) de Hjelmslev, y atribuye en este caso los signos al nivel *figurativo* y las figuras al nivel *figural*. [El lexema *píncel*, por ejemplo, es un *signo*: señala, apunta, se refiere a un objeto; la /p/ es un *fonema* que interviene en la formación del lexema *píncel*, pero por sí solo no se refiere a nada; es una *figura*, la cual, a su vez, está compuesta de elementos más profundos, más simples, que también son *figuras*, llamadas *formantes*: oclusiva, labial, sorda, que constituyen el fonema /p/, *figura* en el signo *píncel*. Añadido por el traductor].

*reflejo*. Hay, pues, un lugar, una época y una duración que constituyen condiciones de la libertad, la cual exige la producción posible de acontecimientos de conciencia y de sensibilidad segunda entre una excitación inicial y la respuesta. (p. 764)

La libertad solo es, tal vez, la emergencia de un «tiempo de retardo», aunque esa restricción le otorga su más alto precio, y que no ve que ella es al «tiempo» lo que el «escape» era antes al espacio, y que la libertad es en el orden subjetal lo que es lo *posible* en el orden objetal. Para el orden subjetal, la red siguiente resume ese cuerpo de hipótesis:

	tiempo ↓ valores fóricos	espacio ↓ valores escalares
nivel figural ↓ nivel figurativo	detención ↓ emancipación	abertura ↓ escape

De esa manera, el sujeto valeryano afirma su competencia y su potencia. ¿No se encuentra en capacidad de *detener* la música: «Confieso que me acontece separarme de la música sin saberlo, y de alguna manera de dejarla donde está...» (p. 103 [p. 33]), y de *escaparse* del edificio construido? Sujeto competente, sujeto disponible para seguir la búsqueda del sentido.

4.2 Malas razones

Habiendo roto tanto ese encerramiento como esa sujeción, y, sobre todo, habiendo comprendido el valor de esa captura, los dos interlocutores coinciden en la misma interrogación ya formulada. La reflexividad recae sobre la pintura, la escultura y la poesía<sup>36</sup>. «Pero la música y la arquitectura nos hacen pensar en cualquier otra cosa menos en ellas mismas» (p. 105 [p. 36]). El desarrollo de esta aserción demandaría ingenuamente la pregunta ¿en qué? Aunque la ingenuidad queda aquí desplazada. La semiosis, la *función semiótica* (Hjelmslev) misma, se encuentra comprometida: ¿de qué significados, de qué plano del

36 Véase el punto 3.3 «La construcción del objeto».



contenido, la arquitectura y la música son los significantes, el plano de la expresión?

Dos respuestas posibles han sido adelantadas aunque apenas son convincentes. La primera sería la tentación *pitagórica* que se funda en los «números y en las relaciones entre números» (p. 105 [p. 36]). Las «formas calculadas y los justos intervalos» son el término *ab quo* de un recorrido cuyos «mitos» en *Eupalinos* —y las «imágenes» en los fragmentos de los *Cuadernos* (Valéry, 1974, p. 934) que tratan de la música— forman el término *ad quem*. Las «relaciones aritméticas» son como el principio de una «emoción invencible», pero se pierden en la volubilidad, y tal vez en una cierta insignificancia.

La segunda tentación la denominaremos *cosmogónica*. Tanto la música como la arquitectura, tomadas en conjunto, significan la dualidad esencial del «universo»: «Parecen destinadas a recordarnos directamente, una, la formación del universo; otra, su orden y su estabilidad [...]» (p. 105 [p. 36])<sup>37</sup>. A veces, la música es sentida como la única con capacidad de «hacer ver» la acción, el acto independientemente del resultado, como si el acto anulase el resultado esperado sin que esa desaparición sea sentida como una frustración: «La música no es más que construcción, bosquejos, modelado, nada de figura como si no conserváramos de una escultura más que la pantomima de los actos del escultor cuya arcilla hubiera desaparecido [...]» (Valéry, 1974, pp. 969-970).

¿Por qué razón esas dos «motivaciones» no son convincentes? Porque ambas solicitan la semántica del mundo natural. La primera, la tentación pitagórica, lo hace indirectamente, «pasando por» lo patémico; la segunda, la tentación cosmogónica, directamente. ¿El inconveniente? Esas «motivaciones» se presentan literalmente a contrasentido, son contrasentidos: afirman, «hablan», «imitan» —y, por eso, a pesar de que difieren una de otra, se parecen—, mientras que la identidad, el «profundo parentesco» de la arquitectura y de la música se funda en la «negación que les es común» (p. 106 [p. 38]).

Esa «negación» no se refiere a los signos, menos aún a las figuras. Interesa, según creemos, a la relación entre el nivel figurativo de los signos y el nivel figural de las figuras. Lo que es negado es que la arquitectura y la música signifiquen en el nivel de los signos, y

---

37 «El universo nos hace ver dos grandes cosas y, ante todo, que él cambia y se transforma incesantemente y tan seguido que dura y se conserva, y se repite y se confirma. Es, pues, música y es arquitectura» (Valéry, 1974, p. 944).

familiarmente «digan cualquier cosa»: «Imponer a la piedra, comunicar al aire, formas inteligibles; solo tomar algunas pocas cosas de los objetos naturales, imitar lo menos posible del mundo, esto es común a las dos artes» (p. 106 [p. 37]). Se trata, pues, de interrumpir arbitrariamente la semiosis antes de que las figuras, las «partes de signos», se precipiten en los signos y se interroguen sobre el tenor, la consistencia de esas mismas figuras. En ese momento del análisis, el texto valeryano entra de manera sorprendente en resonancia con la episteme contemporánea.

### 4.3 De la forma generada a la palabra generadora

Esas «formas» son ante todo definidas, cerradas muy de cerca; se trata de «dar figuras a las leyes, de deducir de las leyes mismas sus figuras» (p. 106 [p. 38]). Se piensa, sin duda, en la expresión de Descartes: «Todo se hace por figura y movimiento», a no ser que el propósito de Valéry consista en la supresión de la cópula *y*, pensando en la reciprocidad de una morfología (una semántica) y de una dinámica (una sintaxis), puesto que se trata de descifrar, a partir de las *figuras*, las *leyes* que presuponen, y de concebir las *figuras* como resultado de las *leyes*, cada proceder probando, en suma, el otro<sup>38</sup>. Si las «visiones» del poeta parecen, sobre este punto preciso y sin forzar el vocablo, premonitorias, es porque la reflexión contemporánea se interroga, a justo título, sobre el encuentro, la junción de lo *modal* (pues, según la palabra de Sócrates, estamos en presencia de *leyes*) y de lo *topológico*, y para nosotros, sobre el encuentro del tiempo y del espacio. De hecho, ¿cómo lo que es, la *figura*, sería desligable de lo que dura, la *ley*?

Hemos indicado al comienzo de nuestro estudio que Valéry entendía «perder» la arquitectura y la música para mejor encontrarlas. Valéry logra llevar a cabo esa empresa «produciendo» la música, es decir, insinuando que en el sistema musical (Hjelmslev) el proceso presupone la distinción que obliga a la continuidad lingüística, a partir de Saussure, para la mayor parte de los lingüistas<sup>39</sup>, a partir de

38 Mostrar la artificialidad del corte entre sintaxis y morfología, fundir esta con aquella, regular el paradigma con la categoría, tal sería una de las soluciones (¿sin salida?, ¿mal recibida?, o ¿mal comprendida?, no se sabe) de Hjelmslev (1971b): «Vemos también que tal descripción sistemática de la lengua efectuada sobre la base del principio de empirismo no permite ninguna sintaxis ni ninguna ciencia de las partes del discurso» (p. 128).

39 Para Saussure (1974), «la lengua es una “forma” y no una “sustancia”» (p. 206).

la invención de la escritura, para Hjelmslev<sup>40</sup>, a saber, de la distinción forma/sustancia: «Incluso, yo he observado, algunas veces, al escuchar la música, con una atención igual a su complejidad, que yo no percibía ya los sonidos de los instrumentos en cuanto sensaciones de mi oreja» (p. 105 [p. 37]). ¿Nuestro comentario excedería el pensamiento de su autor? De ninguna manera.

En un fragmento de los *Cuadernos* (1974), ligeramente anterior, Valéry ponía ya como condición de la significancia de la música esa negación de una preeminencia en cierta suerte funcional del sonido:

La música no es el arte de los sonidos como la matemática no es el arte de las magnitudes. La música es el arte de esas sustituciones al cual el sistema de los sonidos (con lagunas) se presta particularmente bien por su naturaleza. El sonido no contiene la música: esta no sale necesariamente de la existencia de los sonidos. Y, recíprocamente, lo esencial de la música no exige el sonido. (p. 938)<sup>41</sup>

Desde esa perspectiva, el sonido participa, sin duda, de una semiótica, pero se encuentra situado en el plano de la expresión y no en el del contenido; en la terminología hjelmsleviana, su estatuto es el del *formante*<sup>42</sup>. Más estrictamente, el sonido es una sustancia trascendente con relación a la forma; y solo la forma, comparable a una geometría en acto<sup>43</sup>, de la que el tiempo sería la isotopía primordial, «canta». Esa

---

40 Hjelmslev (1985) escribe (¿hace falta decir: se atreve a escribir?): «Inventando la escritura fonética, la humanidad no comprendió, y no ha tratado de comprender, la articulación de la pronunciación, pero sí la articulación de la lengua» (p. 154).

41 En un ambiente intelectual diferente, la «escandalosa» carta de Mallarmé a Edmund Gosse, de fecha 10 de enero de 1893, pronuncia la misma exclusión: «Todo está ahí. Yo hago Música, y llamo así no a aquella que se puede extraer de la relación eufónica de las palabras, esa primera condición es obvia; sino más allá, mágicamente producida por ciertas disposiciones de las palabras; allí donde estas se quedan en el estado de comunicación material con el lector como las teclas del piano. Verdaderamente, entre las líneas y lo que está por encima de la mirada, eso pasa en toda pureza, sin mediación de cuerdas de tripa ni de pistones como en la orquesta que ya es industrial; es lo mismo que la orquesta, pero literalmente y silenciosamente. Los poetas de todos los tiempos no han hecho jamás otra cosa, y hoy es lo mismo, eso es todo, contento de tener conciencia de ello [...]» (Gosse, 1893). Véase también la nota 32 de este capítulo.

42 Hjelmslev (1985), lógico consigo mismo, escribía: «La sílaba no es necesariamente de naturaleza fónica» (p. 165).

43 Aquella que era, al parecer, para Proust (1966): «Albertina elegía piezas completamente nuevas o aquellas que había tocado conmigo no más de una

disposición cae bien en el espíritu del Valéry *universal*, puesto que las matemáticas la conocen igualmente: «Las matemáticas no se ocupan de las cantidades mismas sino indirectamente. Su trabajo sobre las magnitudes se funda en eso que no depende de la magnitud misma» (Valéry, 1974, p. 797).

También ahí, la proximidad de preocupaciones de Valéry y de Hjelmslev no deja de sorprender. El discernimiento de lo que depende de la forma y de la sustancia constituye el acceso a la universalidad, aunque este concepto es, para el fundador de la glosemática, limitativo y cede ante el de *generalidad*: las formas, las manifestadas inmanentes, incondicionadas, una vez separadas de las sustancias que las manifiestan, ¿son isomorfas? Si la identidad de la forma de la expresión y de la forma del contenido es la hipótesis central de la glosemática (Hjelmslev, 1971b, pp. 78-79), ¿cuál es para el autor de *Eupalinos*? Eso es lo que vamos a abordar a continuación.

En presencia del misterio de las figuras geométricas, «móviles» en música, «fijas» en arquitectura, a tal punto que no toma cuerpo la «divina analogía», Sócrates, con una lentitud admirable, emprende un análisis (una «deducción» en la terminología «danesa») que remonta la cadena de las dependencias —aquí de las determinaciones—, en virtud de las cuales una figura adviene y prevalece. Conocemos ya, gracias a Sócrates, el presupuesto de la figura: la *ley*. ¿Esa *ley* es trascendente o inmanente tanto al enunciado como al enunciador que la formula? Y, como es probable que el valor de una reflexión sea medido por el riesgo que acepta, Valéry responde: «¡Esa *ley* depende de la *palabra*!».

El recorrido deductivo puede ser adoptado: tiene por término *ad quem* la *figura*; por término *ab quo*, la *palabra*; y por término medio, la *ley*. Y esa cadena determinativa impone a su vez la pregunta: ¿con qué derecho se puede pensar la relación de la *palabra* con la *ley* como una relación estructural? ¿Con qué título se erige la *palabra* en constante y la *ley* en variable? Tal vez la pregunta misma es defectuosa, puesto que negocia por adelantado con las separaciones, mientras que un análisis «bien hecho» debe partir de las cohesiones. La repetición de la pregunta recaerá

---

o dos veces, porque, al comenzar a conocerme, sabía que a mí no me gustaba centrar la atención en algo que no estuviera aún oscuro, y poder, en el curso de las ejecuciones sucesivas, reunir las unas con otras, gracias a la luz creciente; pero ¡ay! desnaturalizantes y extrañas para mi inteligencia, las líneas fragmentarias e interrumpidas de la construcción, a primera vista, quedaban casi enterradas con la bruma» (pp. 403-404).

más bien sobre la inteligibilidad de la *conversión*<sup>44</sup> de la *palabra* en *ley* (y, subsecuentemente, de la *ley* en *figura*). Sócrates, pedagogo paciente, incluye la relación, la tensión generadora en la definición misma: «Llamo, pues, *geométricas* a aquellas figuras que son trazas de esos movimientos que podemos expresar con pocas palabras» (p. 109 [p. 41]). ¿Por qué disposiciones singulares la *palabra* se considera como origen de la *ley*? En el nivel discursivo, porque está limpia, porque es poco numerosa, porque no concierne más que a los actos, a las operaciones, a las identificaciones y a los reconocimientos, porque está rodeada de un «silencio» y de una «oscuridad» que son menos los circunstantes que los catalizadores de eso que Fedro, iniciado, llama una «coreografía sabia de símbolos». Pero solo si esa *palabra* es poética, con capacidad de «producir [...] objetos específicamente humanos» (p. 106 [p. 34]), ¿dónde encontrar el componente propiamente deóntico, nomológico\*, que haga de ella una *ley*? El punto no es nada fácil, porque la *palabra* sería *mnésica*, es decir, conservadora y, ante todo y sobre todo, conservadora de sí misma: «Si te digo que camines permaneciendo siempre igualmente distante de dos árboles, generarás una de esas figuras, con tal de que conserves en tu movimiento esa condición que te he impuesto» (p. 110 [p. 42]). Así como la luz emitida por un láser es una luz ordenada, lo mismo sería admisible considerar la *ley* valeryana como *algo* del tiempo regulado: «¿Que esa transformación sea cierta y siempre la misma, y que lo sea por medio de la palabra?» (p. 110 [p. 43]). Es, pues, el tiempo, el cual tiene igualmente rango de término *ab quo*, el que sostiene la *determinación* (Hjelmslev) de la geometría por la *palabra*: «Nada de geometría sin la palabra» (p. 110 [p. 43]).

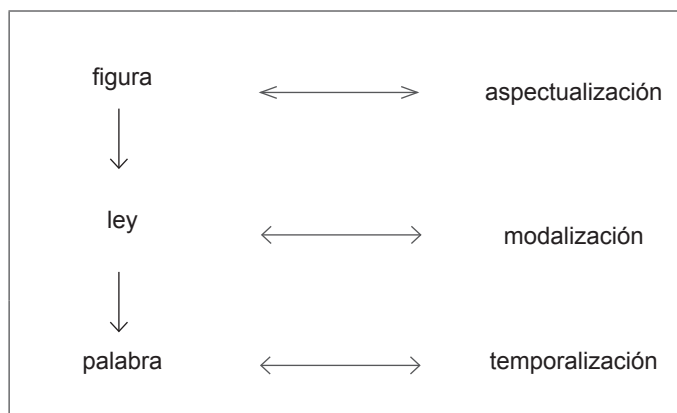
La *palabra*, de la que solo se ha conservado la virtud operadora<sup>45</sup>, poiética, adquiere rango de *imperativo figural*. A título de imperativo,

44 Este concepto, central pero difícil, es tomado aquí en su acepción hjelmsleviana y no greimasiana.

\* *Nomológico*: legal, legalista (*Petit-Robert*) [NdT].

45 La posición de Valéry relativa a la cuestión clásica de los fundamentos de las matemáticas parece un *intuicionismo operativo*, en razón del carácter mixto, ambiguo, del concepto de operación, a la vez figural y figurativo, como puede verse en la sorprendente definición de la recta, propuesta en el siguiente fragmento de *Cuadernos* (1974): «La recta es la línea cuyo trazado solo depende del tiempo (o de una sola variable), y la distancia (intuitiva) es la magnitud de esa restricción, el tiempo» (pp. 784-785). La operación es unas veces considerada como «acto puro» y se la podría tener por figural, pero como para Valéry presupone un «trazamiento», es igualmente figurativa. Según el acento, las matemáticas son designadas como el «arte de prolongar la existencia de los seres ideales», aunque otros fragmentos insisten en el rol de la regla y del compás, y en el caso de las paralelas de Euclides, sobre el rol del «rastrillo» o... el del «peine».

aparece como una *fuerza*; a título de *imperativo figural*, como una *forma*. Y, como aquí la palabra se mide<sup>46</sup> y se reencuentra a sí misma, podríamos decir que la *palabra* valeryana, considerada desde el punto de vista glosemático, es un resoluble sincretismo, cuya resolución tomará la forma de una implicación (Hjelmslev, 1971b, cap. 18). Esa *palabra* meditada implica orden y figura. Sugerimos las correspondencias siguientes:



Una vez más, el proceder del poeta —«Pero estas maravillas solo son los efectos del lenguaje»— es asombrosamente próximo al de Hjelmslev (1972) cuando este declara: «La lengua es la forma con la que concebimos el mundo» (p. 217). En efecto, uno de los problemas acuciantes ¿no es acaso la inteligibilidad de las relaciones que existen entre las categorías extensas<sup>47</sup>, que son el *tiempo*, el *modo* y el *aspecto*?

En ese extremo, la relación de englobamiento, lo mismo que su interrupción significativa, adquiere todo su sentido. Si, en el nivel

46 La resolución de esta dificultad solo admite una salida: una distribución —y una jerarquía— que tenga por base las funciones del lenguaje: la «palabra común», profundamente transitiva, «que se pierde sobre-la-marcha por el uso mismo» (p. 112 [p. 45]); la palabra poética que se salva porque repite el significado en el significante; en fin, esa palabra «inhumana», de estatuto metalingüístico, comparable al número, puesto que «entre las palabras son los números las palabras más simples» (p. 113 [p. 46]). Conviene señalar que Brøndal inscribe igualmente el nombre de número [D] entre los cuatro conceptos generales primitivos, al lado del nombre propio (R), de la preposición (r) y del adverbio (d). Sobre este punto, véase *Langages*, 86, junio de 1987.

47 A condición, según Hjelmslev y a diferencia de las categorías *intensas*, de tomar a su cargo todo el proceso o, a falta de eso, de grandes «porciones», y de asumir la dirección.

figurativo, vale como tal, con los efectos que comanda, tiene, como condición de posibilidad, una relación de *identidad*: el sujeto comprende y confiesa que está rodeado unas veces por el espacio espontáneo del edificio; otras veces, por el espacio «inteligible y cambiante» de la música, porque tanto vale uno como otro; *se encuentra* en tal encerramiento porque *es* ese encerramiento y porque ese encerramiento *es* él. Lo mismo pasa en el nivel modal: si el sujeto consiente la sumisión, lo que hemos llamado más arriba la *pasivación*, es porque, en definitiva, se somete a sí mismo. De esa manera, la posición *ab quo*, insuperable para tal *palabra* —pero seguramente no para toda *palabra*—, se halla en el principio tanto del *pacto de sumisión*, modal, como del *pacto de cercamiento*, figurativo. Esa relación de identidad, esa relación confiante, «indistingue» relativamente el sujeto y el objeto al punto de que lo mirado y lo escuchado se convierten respectivamente en *el que mira* y en *el que escucha*, y estos se añaden a aquellos. Y la euforia, si no la felicidad, valeryana<sup>48</sup> significaría tal vez que el conflicto se presenta solamente cuando esa identidad no es esperada, cuando el objeto persiste en su estatuto de objeto y falla, y no deja de fallar, como en el de subobjeto, que corresponde a la presencia y a la aplicación continua de esa relación de identidad.

Sin embargo, la búsqueda cognitiva —en el plano discursivo, la iniciación de Fedro y probablemente la de más de un lector— encuentra continuidades y soluciones de continuidad que permiten regular lo que nos gustaría llamar el *valor del valor*. Las continuidades pueden, sin forzar el término, ser consideradas como plusvalías que extienden y levantan el valor, mientras que las soluciones de continuidad que se descubran lo detienen y lo deprimen. Desde esa perspectiva, el *construir*, a pesar de ser celebrado, se va a retirar ante el *formar*.

## 5. DISENSIÓN ENTRE EL CONSTRUIR Y EL FORMAR

Esa búsqueda del valor del valor, situada, bien entendida, en la dimensión cognitiva, erige «una de esas cosas devueltas por el mar» (p. 118 [p. 53]) en objeto epistémico, en la medida en que, si se expone como resultado, oculta la performance y más aún la competencia y el agente —«que ese objeto singular sea obra de la vida, o del arte, o bien

---

48 Coquet (1984) escribe a este propósito: «Es, pues, la concha la que mejor representa la unificación soñada del sujeto y del objeto, y el placer sin fin de nuestros ojos que tal operación provoca» (p. 20).



del tiempo y un juego de la naturaleza, yo no podría distinguirlo...» (p. 120 [p. 55])— que la causalidad ordinaria reclama: «“¿Quién te ha hecho?”, pensaba yo. No te pareces a nada y, sin embargo, no eres informe» (p. 118 [p. 53]). Esta reflexión es conducida por Sócrates en dos niveles:

- En el nivel actancial: por un análisis comparativo de los objetos, aquí el artefacto, allí el «producto de la naturaleza», y, por inferencia, del sujeto *constructor*, productor de artefactos, y del sujeto *formador* de los «productos de la naturaleza».
- En el nivel modal: por el carácter extensivo atribuido a la modalidad del *poder-hacer*.

Como resultado de esa doble comparación que hemos resumido, Sócrates descubre que la «naturaleza» fabrica de manera indivisa y que el grado de complejidad del objeto se mantiene de parte a parte, mientras que el hombre solamente fabrica dividiendo, que dividiéndose —esta es incluso la condición de emergencia (o de captación) de las modalidades en cuanto tales—, que simplificándose ellas y su hacer, aún prodigioso, sigue siendo lo que se llamará, con Lévi-Strauss, un *bricolaje*:

Aquel mismo que ha hecho esta copa jamás ha podido lograr, más que groseramente, que concuerden entre sí su sustancia, su forma y su función. Porque la subordinación íntima de esas tres cosas y su profunda ligazón solo podría ser obra de la *naturaleza naturante* misma\*. (p. 124 [p. 61])

En el nivel modal, la modalidad del *poder* tiende a capturar la modalidad del *saber*. Sabemos que la ciencia apenas si depende, para

---

\* La tesis escolástica proponía dos tipos de *natura*: *natura naturans* (naturaleza que «crea naturaleza») y *natura naturata* (naturaleza «creada»); simplificando: *natura naturans* (Dios, creador); *natura naturata* (naturaleza creada). Sin embargo, entre la naturaleza naturante y la naturaleza naturada, se genera un ciclo permanentemente repetido en la naturaleza. ¿Acaso la planta (naturaleza naturada) no se convierte en naturaleza naturante cuando deja sus semillas en la tierra y estas germinan y dan vida a una nueva planta (naturaleza naturada)? ¿Acaso cuando el padre deposita espermatozoides en la madre (naturalezas ambas naturantes) no nace un nuevo ser humano (naturaleza naturada)? Ese círculo creativo es interminable en la naturaleza. Por eso, el gran filósofo Spinoza se atrevió a crear la expresión: «*Deus sive NATURA*» [Dios, o sea, la naturaleza], la cual, como es de suponer, le acarreó muchos problemas [NdT].



Valéry (1974), de una *mira* hermenéutica desinteresada: «La ciencia es el conjunto de los procedimientos que siempre tienen éxito, en cuanto que se pueden ordenar y describir» (p. 852)<sup>49</sup>. En segundo lugar, ella dirige la modalidad actualizante del querer: «Yo deseo poder y solamente poder» (Valéry, 1974, p. 22).

La profundización de esas reflexiones lleva a Sócrates a poder «discernir», a poder «ver» el tiempo, es decir, a *categorizarlo*, tomando en cuenta, sin duda, el tiempo crónico, *algorítmico*, del hacer humano e igualmente el tiempo mnésico, *poiético*, del hacer natural: «Se diría que lo que esas cosas serán espera lo que ellas fueron» (p. 127 [p. 66]). Sin embargo, la relación entre esos dos tiempos excede la relación paradigmática ordinaria, puesto que el tiempo mnésico es mucho más el *negativo* (en la acepción fotográfica del término) del tiempo crónico que su correlato en una relación codificada de alternancia. Supondremos prudentemente que el tiempo crónico y el *construir* se hallan en una relación de identidad, dado que ambos dividen: «¿El construir consistiría, pues, en crear por principios separados?» (p. 128 [p. 67]), y puesto que el lenguaje prosigue —virtuosamente— ese tiempo especial que lo funda. Pero el tiempo mnésico del *formar* no solamente es indiviso, sino que hace del presente tanto un futuro (ya) pasado como un pasado (todavía) futuro, aunque el tiempo mismo como dimensión no quedaría aislado, desligado y considerado en sí mismo.

De suerte que podemos suponer que si *Eupalinos o el arquitecto* se consagra al tiempo crónico, «El hombre y la concha» se esfuerza por situar —y solamente situar— ese tiempo fuera del tiempo, que es la denegación [negación de la negación] del hacer *lenguágico*, y por vía de consecuencia, del hacer cognitivo como del hacer pragmático humanos. «El hombre y la concha» especifica no el *formar*, sino las razones por las cuales ese *formar* está más acá, o más allá, de todo lenguaje:

[...] es bastante probable que en el progreso del crecimiento del molusco y de su concha, según el tema ineluctable de la hélice espiral, se compongan *indistinta* e *indivisiblemente* todos los constituyentes que la forma no menos ineluctable del acto humano nos ha

---

49 Sobre este punto particular, la palabra preferida por Valéry es la de *receta*, de «recetas de acción», y esta definición es seguida algunas veces de la sentencia: «Y todo el resto es literatura». Esa absorción del *saber* por el *poder* concierne igualmente a las matemáticas: «Todos los axiomas y postulados de las matemáticas implican o enuncian la palabra *poder*. Enuncian o restringen los *poderes*» (Valéry, 1974, p. 810).

enseñado a considerar y a definir *distintamente*: las fuerzas, el tiempo, la materia, las ligazones, los diferentes «órdenes de grandor», entre los cuales nuestros sentidos nos imponen distinguir. La vida pasa y repasa de la molécula al micelio, y de este a las masas sensibles, sin tener en cuenta los comportamientos de nuestras ciencias, es decir, de nuestros medios de acción. (Valéry, 1957, p. 903)

El paradigma valeryano por excelencia es, pues, el del *poder-hacer*, aunque el poeta demande su articulación a la solución de continuidad entre el *formar* y el *construir*, a saber, a un quiasmo entre el *decir* y el *hacer*: el *formar* que *hace (bien) sin decir nada* y el *construir* que *dice (bien) sin (verdaderamente) hacer*. Se trata no exactamente de elegir, a partir de ahora, entre la culminación simultánea y muda, y un discurso generador de formas sucesivas, sino de escalonar, de graduar, las admiraciones. El caso de la divinidad descartado, encontraremos en la cúspide de la escala evaluativa el «todopoderoso molusco» que se hizo mucho antes que... Einstein, una «relatividad suficientemente generalizada» (Valéry, 1957, p. 903). Sin llegar a tanto, los poetas, dueños de su lenguaje y de los desarrollos a los que conducen: los del número, los del sonido y, en fin, los de la piedra, todos los cuales operan en la abstracción; lo mismo pasa con los pintores, los escultores y los «versificadores», víctimas como son de sus materiales y condenados a ajustes inseguros.

Como Nietzsche lo subrayaba, una teoría es también una biografía disfrazada. En el caso de Valéry (1973), esa concordancia está confesada: «Mi primer amor fue la arquitectura, la de los buques y la de los edificios terrestres. [...] después, me dejé llevar por lo orgánico» (p. 81), y en el orden objetal, la «buena» arquitectura será, en consecuencia, aquella que... «tiene algo de la planta» (Valéry, 1974, p. 937).

## 6. PARA TERMINAR

Montaigne, en un capítulo de los *Ensayos*, considera que uno de los grandes acontecimientos históricos es el no-encuentro de los antiguos y de los americanos. Del mismo modo, el no-encuentro de Valéry y de la lingüística de inspiración saussuriana tiene para nosotros *valor* de acontecimiento. Los nombres de Saussure, de Meillet, de Bally, de Vendryès... están ausentes del léxico de nombres propios que acompaña a los *Cuadernos*<sup>50</sup>. Aun así los *Cuadernos* no cesan de alzarse contra

---

50 Solamente el nombre de Michel Bréal aparece en las *Obras*.

las concepciones que hacen del lenguaje una simple nomenclatura y proponen implícitamente constituir la lingüística más bien *contra* la palabra que con *ella*. Pero, como un acontecimiento negativo es intransitivo, no nos extenderemos más sobre este punto.

(1987)



**SEGUNDA PARTE**  
**Análisis tensivos**



# Retorno a «Buen pensamiento matinal», de Arthur Rimbaud

## 1

## ENSAYO DE LECTURA DE RIMBAUD\*

### «Bonne pensée du matin»

A quatre heures du matin, l'été,  
Le sommeil d'amour dure encore.  
Sous les bosquets l'aube évapore  
L'odeur du soir fêté.

Mais là-bas dans l'immense chantier  
Vers le soleil des Hespérides,  
En bras de chemise, les charpentiers  
Déjà s'agitent.

Dans leur désert de mousse, tranquilles,  
Ils préparent les lambris précieux  
Où la richesse de la ville  
Rira sous de faux cieux.

Ah! pour ces Ouvriers charmants  
Sujets d'un roi de Babylone,  
Vénus! laisse un peu les Amants,  
Dont l'âme est en couronne.

Ô Reine des Bergers!  
Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,  
Pour que leurs forces soient en paix  
En attendant le bain dans la mer, à midi.

(Mai, 1872)

---

\* La primera versión de este estudio fue publicada inicialmente en *Essais de sémiotique poétique* (Greimas, 1971a, pp. 141-154). La presente publicación la reproduce fielmente [NdT].

«Buen pensamiento matinal»

En el estío, a las cuatro de la mañana,  
el sueño de amor aún perdura.  
En los bosquedillos el alba evapora  
el olor de la noche festiva.

Pero a lo lejos, en la inmensa obra,  
hacia el sol de las Hespérides,  
los carpinteros en mangas de camisa  
ya se agitan.

En su desierto de musgo, tranquilos,  
preparan los artesonados preciosos  
donde la riqueza de la ciudad  
reirá bajo falsos cielos.

¡Ah! Por estos Obreros encantadores,  
súbditos de un rey de Babilonia,  
deja Venus, por un momento, a los Amantes  
de alma aureolada.

¡Oh, Reina de los Pastores!  
Lleva a los trabajadores el aguardiente  
para que sus fuerzas se mantengan en paz,  
mientras esperan el baño en el mar, al mediodía.

(Mayo, 1872)



1.1 Establecimiento del texto

Existen otras dos versiones de este poema: la que se conoce como la del manuscrito II, sin título, sin puntuación y sin mayúscula inicial en cada verso; y la tercera, que está incluida en *Una temporada en el infierno*. Esta cuenta con numerosas variantes de orden estilístico, que recopilamos a continuación:

	Texto de 1872	Texto de <i>Una temporada...</i>
Verso 3	Sous les bosquets	Sous les bocages
Verso 5	Mais là-bas dans l'immense [chantier	Là-bas, dans leur vaste chatier
Verso 6	Vers le soleil des Hespérides	Au soleil des Hespérides
Versos 7 y 8	En bras de chemise, les [charpentiers	Dejà s'agitent, en bras de chemise Les Charpentiers.
Verso 9	Dans leur désert de mousse	Dans leurs Déserts de mousse,
Verso 11	Où la richesse de la ville	Où la ville
Verso 12	Rira sous de faux cieux.	Peindra de faux cieux.
Verso 15	Venus! laisse un peu les [Amants	Venus! quitte un instant les [Amants
Verso 20	En attendant le bain dans la [mer, à midi.	En attendant le bain dans la mer à [midi.

Esas diferencias no se sitúan todas al mismo nivel: algunas pertenecen a la manifestación simplemente estilística del contenido; otras, más importantes, interesan a determinadas articulaciones del contenido. Sea lo que fuere, un examen *a priori* apenas tiene significación. Por lo demás, este texto plantea un problema para el establecimiento de correlaciones específicas entre la forma del contenido (significado) y la forma de la expresión (significante), puesto que las variaciones hacen que unas veces el verso sea par, y otras, que sea impar...

1.2 Segmentación del texto

El problema liminar es el de la segmentación del texto en secuencias. Ante un texto poético, la solución parece fácil: solo habría que recurrir a la segmentación por estrofas. En el caso presente, esa solución parecería imponerse porque cada estrofa termina con un punto. Esta división, sin embargo, ignora algunas características formales; conviene

explotar con fines demarcativos las marcas formales o las ausencias de tales marcas que jalonan el texto. A este respecto, la división en cinco estrofas da lugar a una segmentación tripartita:

- Primera secuencia: primera y segunda estrofa.
- Segunda secuencia: tercera estrofa.
- Tercera secuencia: cuarta y quinta estrofa.

La primera y la segunda estrofa están coordinadas por la conjunción adversativa *mais* [pero], es decir que, contiguas en el plano sintagmático y formalmente comparables en el plano formal, están disjuntas en todos los aspectos en el plano paradigmático. Las dos estrofas forman, en razón de su disyunción misma, una unidad.

La cuarta y la quinta estrofa presentan una situación análoga, como el análisis detallado lo mostrará más adelante. Observemos solamente que los segmentos iniciales son comparables:

- Cuarta estrofa: exclamación.
- Quinta estrofa: vocativo que es en sí mismo una recuperación.

Subrayamos la distancia tipográfica que hace que las dos estrofas no sean idénticas, sino en cierto modo simétricas.

La tercera estrofa adquiere su autonomía por el hecho de que es distinta, es decir, ni conjunta ni disjunta con las estrofas que la encuadran. Ocupa formalmente una posición central y, por eso mismo, adquiere un rol de pivote en el esquema narrativo.

### 1.3 Análisis de la primera secuencia

La primera secuencia está compuesta de dos frases coordinadas por la conjunción adversativa *mais* [pero], es decir, a la vez conjuntas y disjuntas.

En el *nivel fonético*<sup>\*</sup>, las dos estrofas están conjuntas por la rima -été: *été, fêté, chantier, charpentier*, y disjuntas por los otros dos pares de rimas que proporcionan temas fonéticos exclusivos a cada una de las dos semánticas que estamos considerando aquí. La primera estrofa ofrece, desde el punto de vista consonántico, un contraste *labial/dental* y, desde

---

\* Hay que tener en cuenta que, cuando se trate de fonética, se refiere a la fonética del francés, que no coincide, por supuesto, con la fonética del español [NdT].

el punto de vista vocálico, un contraste entre *vocales posteriores* [u], [o], [ɔ], y *vocales anteriores* [i], [e]. La segunda estrofa presenta, desde el punto de vista consonántico, una dominante fricativa (silbantes y siseantes) y, desde el punto de vista vocálico, el contraste entre vocal abierta [a] o nasalizada y vocales anteriores [i] y [e]; la distancia diferencial radica en la presencia de la [i]. Estas diferencias solo tienen un carácter tendencial, pero dan cuenta de sustituciones como esta:

«*sous les bocages*» → «*sous les bosquets*»

En efecto, *bocages* pertenece fonéticamente a la segunda estrofa: desde el punto de vista vocálico, por la presencia de la [a]; desde el punto de vista consonántico, por la presencia de la [ʒ].

La cuarta estrofa, que confronta de nuevo a los «Amantes» con los «Obreros», mantendrá las mismas exclusiones.

En el *nivel sintáctico*, las tres frases desarrollan el mismo orden: circunstantes - sujeto gramatical - verbo - complemento eventual.

a las cuatro	en el estío	el sueño	aún perdura	
de la mañana		de amor		
en los bosquecillos		al alba	evapora	el olor
				de la noche
				festiva
a lo lejos	hacia el sol	los carpinteros	ya andan	
en la inmensa	de las Hespérides		agitados	
obra				

La diferencia sintáctica se resuelve, como veremos más adelante, con una variación de isotopía.

En el *nivel lexical*, examinemos primero los circunstantes: «en el estío» constituye un elemento de conjunción, pero que está disjuncto del conjunto del texto según...

«a las cuatro de la mañana» vs. «a mediodía»

Esta disjunción asume dos funciones. Colocados uno en cabeza del texto, el otro como fin del texto, estos términos cumplen un rol demarcativo y determinan la clausura del texto. En segundo lugar, operan, en virtud de su oposición, una dicotomía según...

«antes» vs. «después»

Esta es una de las condiciones, entre otras, de la narratividad (Greimas, 1966):

<u>«antes»</u>	vs.	<u>«después»</u>
contenido		contenido
invertido		propuesto

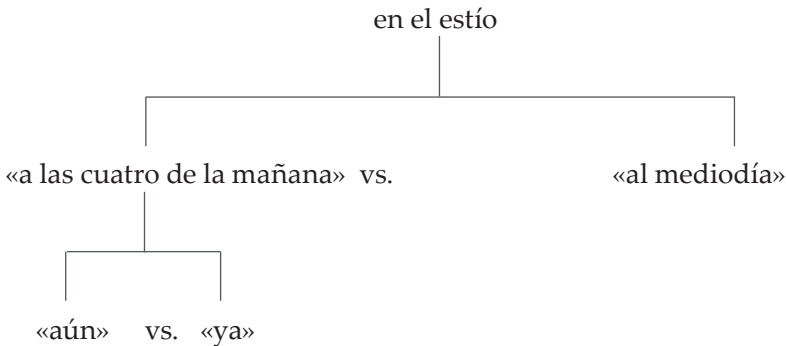
El término inicial está a su vez disjunto según la oposición:

«aún» vs. «ya»

Esta es susceptible de la oposición modal muy general:

<u>«aún»</u>	≈	<u>conjunción</u>
<u>«ya»</u>		<u>disjunción</u>

Tal oposición modal está connotada en el texto según «eufórico» vs. «disfórico». Sea la estructura siguiente:

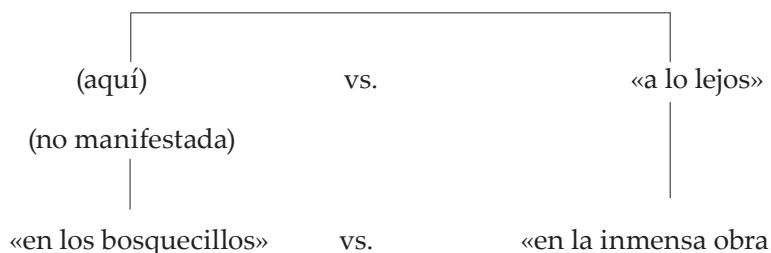


Se trata de articulaciones por sí mismas, vacías de todo contenido, pero que por su rigor introducen un elemento de previsibilidad importante:

afirmación de «aún»	→	negación de «aún»
afirmación de «ya»	→	negación de «ya»

Es decir, de la conjunción y de la disjunción que cada adverbio recubre.

Lo que vale para los circunstantes relativos al tiempo vale también para los circunstantes del espacio. Tenemos una oposición neta entre:



Esta oposición permite esbozar la isotopía propia de cada unidad:

«en los bosquesillos» → isotopía cosmológica

«en la inmensa obra» → isotopía noológica

Aunque las funciones y las calificaciones determinen a los actantes, la presentación recensará por razones de comodidad, a los actores. Se tratará primero de un inventario ingenuo de los actores gramaticales, los cuales serán posteriormente convertidos en actantes. En bruto, ese inventario es el siguiente:

«el sueño de amor» «el alba» «los carpinteros»
--

Es fácil darse cuenta de que esta clase de actores gramaticales está disjunta de otras iguales:

<i>primera frase</i> actores no figurativos no calificados singular	<i>segunda frase</i> actores figurativos calificados plural
--	--

La oposición se produce en el nivel de las funciones:

<i>primera frase</i>		<i>segunda frase</i>
F <sub>1</sub> = pasión		F <sub>2</sub> = acción

Desde el punto de vista sémico, los semas pertenecen a dos órdenes simples:

«amor» → afectividad (s<sub>1</sub>)

«el alba evapora el olor de la noche festiva» → sensación (s<sub>2</sub>)

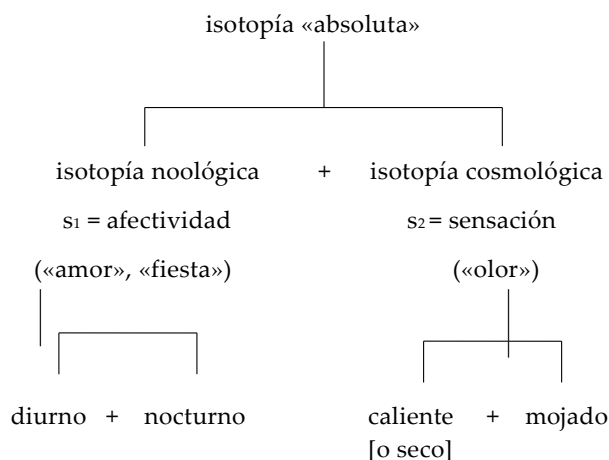
La segunda característica sémica de la primera estrofa es de orden estructural, pues pone en marcha términos complejos. La primera frase contiene una oposición:

«a las cuatro de la mañana»		«el sueño»
diurno	vs.	nocturno

Pero que opera dentro de una misma unidad (o subunidad), y en ese sentido, esa oposición se convierte en término complejo: [«diurno + nocturno»]. La segunda frase hace lo mismo:

«el alba»		«la noche»
diurno	vs.	nocturno

Esa oposición vale igualmente como término complejo: [«diurno» + «nocturno»]. Nos encontramos frente a una variación isótopa de «dura», es decir que el significante es discontinuo [perdura]. Pero esa particularidad estructural debe valer igualmente para los otros ejes semánticos: vale para el lexema «evapora», que interpretamos también como término complejo [«cálido» (o «seco») + «mojado»], e igualmente vale para la combinación «olor» vs. «fiesta». El lazo hipotáctico debe desaparecer ante una oposición tan general como «cosmología» vs. «noología», la cual, por operar en el interior de una misma unidad, vale como término complejo. Según el esquema siguiente:



Dados de entrada como tales, estos términos complejos definen lo que nosotros denominamos un *absoluto* que está destinado, sea al estallido —lo cual no es aquí el caso, puesto que la connotación es eufórica—, sea a servir de referencia a un término *relativo* de carácter deceptivo. En razón de la clausura, aquí muy fuerte, del texto, todo término consecutivo en esta estrofa no puede tener sino un carácter deceptivo, *a fortiori* si se propone formal y semánticamente como opuesto. Este ya lo hemos anotado en el plano formal, y falta establecerlo en el plano semántico.

Conocemos ya los actores figurativos y calificados de la segunda estrofa; sabemos igualmente que dependen de una junción «acción» que los sitúa en una isotopía noológica. Los segmentos «*chantier*», «*en bras de chemise*», «*s'agiten*», están en relación hiperonímica con dicha función. Si algunos elementos se sitúan en la isotopía cosmológica, marcan una diferencia en el sentido en que representan términos simples y no ya términos complejos. Esta diferencia es pertinente: el «sol» separado de «mojado» manifiesta menos el sema «caliente» que el sema «seco». Ahí también disponemos de un elemento de previsibilidad: la transformación no puede consistir más que en una recepción de lo «mojado».

#### 1.4 Análisis de la segunda secuencia

En el *nivel fonético*, la segunda secuencia posee su identidad, es decir, sus dominantes. Desde el punto de vista consonántico principalmente,

dominan las consonantes vibrantes: vibrante apical [r] y vibrante lateral apicodental [l] en la rima; en particular en «tranquilles», «ville».

En el *nivel sintáctico*, la estrofa mantiene el orden: circunstante + sujeto gramatical + verbo + complemento, pero establece una diferencia neta, ya que la frase se divide en [proposición principal + proposición subordinada]. Esta diferencia tiene graves consecuencias en el nivel semántico.

En el *nivel lexical*, hemos visto que la frase mantenía en cabeza un circunstante: «dans leur désert de mousse»; se puede advertir que se presenta como término complejo [«seco» + «mojado»] y se sitúa en la isotopía cosmológica, lo cual constituye una disjunción con relación a la unidad semántica precedente. Y esta no es la única.

Volvemos a encontrar al actor gramatical «los carpinteros», pero con dos diferencias:

*primera secuencia*

forma nominal  
función

*segunda secuencia*

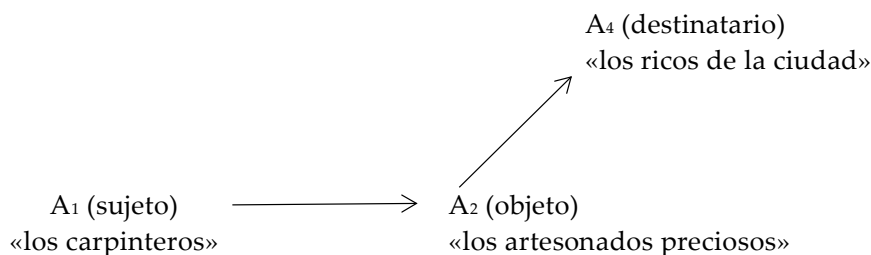
forma gramatical  
función  
+ calificación

Advertimos una primera transformación:

«agitados» → «tranquilos»

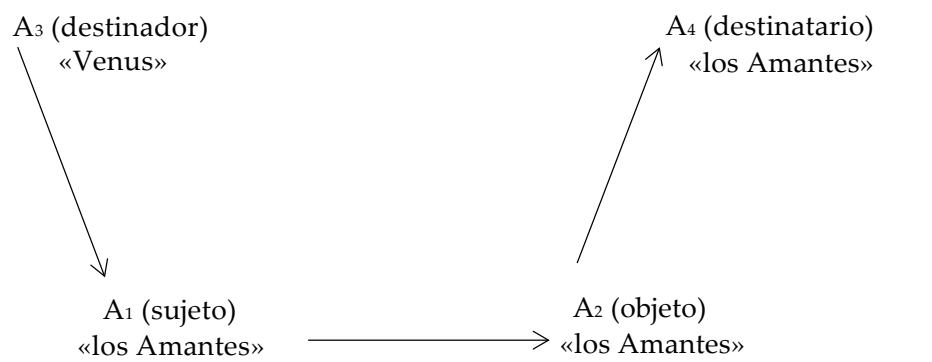
Subrayada por la ubicación de esas palabras en la rima.

La función «acción» es tratada aquí según las modalidades «producción»/«consumo», lo que permite proponer un primer esquema actancial:





Este esquema exige varias observaciones. Adquiere sentido por relación con el esquema implícito de la primera frase, que podemos formular, dado que es denegado en la tercera secuencia. Dicho esquema se presenta de la siguiente manera:



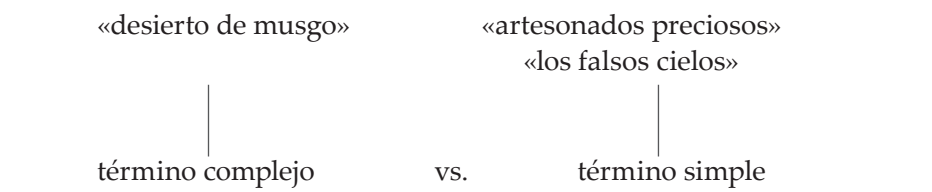
Así, la primera secuencia ofrece un sincretismo: A<sub>1</sub> · A<sub>4</sub>, mientras que la segunda secuencia opera una transformación al disociar formalmente los dos roles:

<i>sujeto</i>	<i>destinatario</i>
personal	no personal
calificado	no-calificado
actual	ulterior → futuro de «reirá»
«aquí»	«en otro lugar» → «la ciudad»

La disociación es aún más nítida si se observa que el lugar semántico del destinatario se halla «bajo los falsos cielos», en relación hipotáctica con la «ciudad», de suerte que la oposición concierne a los términos:

«desierto de musgo» vs. «los falsos cielos»

Dos observaciones podemos hacer. En primer lugar, la diferencia estructural es mantenida:



En segundo lugar, el texto propone una equivalencia entre dos sememas situados en dos isotopías diferentes:

«falsos cielos» = «artesonados preciosos»

Oposición de carácter modal:

cosmología artificial = noología auténtica

Tal oposición de carácter modal nos permite establecer las relaciones siguientes:

Autenticidad			Artificiosidad	
isotopía	C	seco + mojado	«los falsos cielos»	no C
estructura de las articulaciones sémicas		término complejo	término simple	
isotopía	no N	«pasión»	«acción»	N
estructura actancial	actor →	destinatario	actor → sujeto	

El actor gramatical «*richesse de la ville*» exige dos observaciones:

- a. Es el destinatario del objeto noológico «artesonados artificiosos»; la sustitución de «la ciudad», actor indeterminado, por «los ricos de la ciudad», actor determinado, apoya esta asignación.
- b. Su función «reír» será considerada opuesta a la de los «carpinteros», y tendrá valor de no-acción. También aquí esta interpretación está apoyada por la variante del texto de *Una temporada...*: «*peindre*» [pintar], que no permitía la disjunción en ese punto, siendo así que estaba presente en los demás niveles. Vemos, entonces, que una utilización semántica de las variantes

es más provechosa que la explotación estilística —en el sentido tradicional del término— o eufónica, a condición de que sean reconocidos los ejes semánticos del discurso en cuestión.

Las articulaciones del contenido pueden precisarse ahora:

*Primera secuencia:*

- «los Amantes» = C + no N

Esta síntesis representa en el microuniverso del texto lo que hemos denominado *un absoluto*.

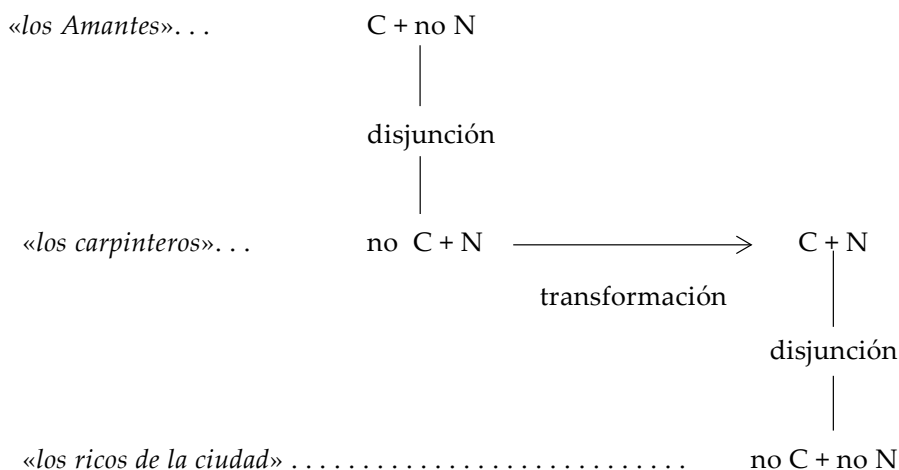
- «los carpinteros» = no C + N

*Segunda secuencia:*

Esta secuencia opera una primera transformación:

- «los ricos de la ciudad» = no C + no N
- «los carpinteros» = C + N

Esta transformación desemboca en la reunión de términos contrarios. Tales operaciones terminan en el cuadro siguiente:



Nos encontramos frente a una particularidad retórica, que consiste en que cada etapa de la operación de transformación (inicial, central y, como veremos en el curso del análisis de la tercera secuencia,

final) está *punteada* por una disjunción de carácter paradigmático. La transformación [no C + N → C + N] es *enmarcada* por sus combinaciones opuestas «delante» y «detrás». Esto, por lo demás, no es más que la verificación del principio formulado por Jakobson, según el cual todo contraste en la cadena [sintagmática] debe resolverse con oposición en el sistema.

### 1.5 Análisis de la tercera secuencia

En el *nivel tipográfico*, los actores «Obreros» y «Amantes» son afectados con la inicial mayúscula; dicho de otro modo, de una secuencia a otra, aparece una diferencia formal con vocación demarcativa, lo cual integra una marca gramatical con el siguiente resultado:

- Primera secuencia: minúscula + forma nominal
- Segunda secuencia: minúscula + forma pronominal
- Tercera secuencia: mayúscula + forma nominal

«La prueba» está en la dubitación o propósito de la minúscula de la segunda secuencia, puesto que el texto de *Una temporada...* ofrece: «*Dans leurs Déserts de mousse...*» y difiere del texto del manuscrito I en dos puntos: mantiene el singular frente al plural de «*lambris précieux*» y de «*faux cieux*»; y no introduce aún la mayúscula.

En el *nivel fonético*, la cuarta estrofa es absolutamente fiel a los esquemas de la primera secuencia y mantiene los mismos contrastes.

En la rima, «*bergers*» y «*paix*» retoman las rimas de la primera estrofa, mientras que las rimas «*eau-de-vie*» y «*midi*» vuelven al tema vocálico dominante [i] de los «*charpentiers*». Se produce, pues, clausura.

En el *nivel sintáctico*, como lo habíamos anunciado, las dos últimas estrofas se separan de las precedentes y forman una unidad distinta en la medida en que se inician las dos con una exclamación, que se inscribe en el orden de la afectividad, propia de la primera estrofa; de ahí, otra vez clausura. Las tres frases mantienen el mismo orden sintáctico.

actores + definición calificativa	
definición funcional	
actores	definición
«Obreros»	«encantadores súbditos de un rey de Babilonia»
«Amantes»	«de alma aureolada»
«Venus»	def. calificativa: «Reina de los Pastores» def. funcional: «lleva a los trabajadores»

Pero la última frase presenta elementos de disjunción con relación a la penúltima, ya que encontramos la oposición:

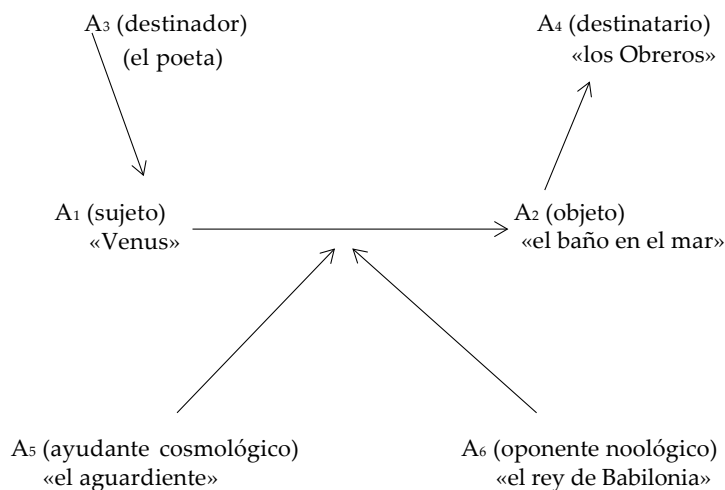
proposición independiente vs. proposición principal  
+ proposición subordinada

Esta disposición la vincula formalmente a la segunda secuencia, lo que apenas sorprende, puesto que es igualmente el lugar de transformación.

En el *nivel lexical*, hemos visto en la primera secuencia que la modalidad «*encore*» [*aún*], que caracterizaba la función «pasión», reclamaba su denegación. La cualidad de «destinatarios» que caracterizaba a los «amantes» es denegada, lo que constituye una primera transformación de tipo deceptivo:

$$C + \text{no } N \rightarrow C + N$$

Esta inversión de situación entraña lógicamente una reformulación del modelo actancial:



Las operaciones de transformación son confiadas a Venus; como todo mediador, ella debe proponerse como término complejo:

- Ella es, por convención, congruente con los «Amantes» y vehicula el sema «afectividad».
- Pero está formalmente ligada a los «Pastores», los cuales son a su vez mediadores en el plano funcional entre los «Amantes» y los «Trabajadores».

<u>«Amantes»</u>	vs.	<u>«Pastores»</u>	vs.	<u>«Trabajadores»</u>
«pasión»		«acción pasiva»		«acción»

Diosa del amor y diosa del mar, hace viable la nueva síntesis:

$$C + N \rightarrow C + \text{no } N$$

Puesto que ella misma constituye un término complejo que figurativiza la conjunción de los «Trabajadores» y del «mar».

La primera secuencia dejaba prever esta doble inversión de la situación:

«los Amantes»	conjunción	—————>	disjunción
	«aún»		«deja por un rato»
«los carpinteros»	disjunción	—————>	conjunción
	«ya»		«mientras esperan»

## 1.6 Esquema narrativo

Podemos proponer ahora la sucesión de los sintagmas narrativos:

### 1. *Establecimiento de la carencia: contenido invertido*

*Alienación.* «Los Obreros» son llamados «súbditos de un rey de Babilonia», término recapitulativo de los resultados adquiridos a lo largo de las dos primeras secuencias. Los «carpinteros» han sido instalados como sujetos frustrados, puesto que han sido considerados como no-destinatarios:

- Frente a los «Amantes» en la primera secuencia.
- Frente a los «ricos de la ciudad» en la segunda secuencia.

### 2. *Inversión de situación: contenido propuesto*

*Establecimiento del contrato:*

$$\text{contrato} = \frac{\text{plegaria del poeta}}{\text{aceptación}}$$

Esta aceptación debe ser considerada como lograda, ya que el rechazo sería el signo «de una maldad», de la que Montesquieu (1984) diría que es «injustificable porque no tendría interés» (carta LXXXIII).

*Prueba calificante:*

recepción del adyuvante - objeto benéfico: «el aguardiente»

*Prueba principal:*

liquidación de la carencia = obtención del término complejo:

«soleil des Hespérides» + «eau-de-vie» = seco + mojado

*Prueba glorificante:*

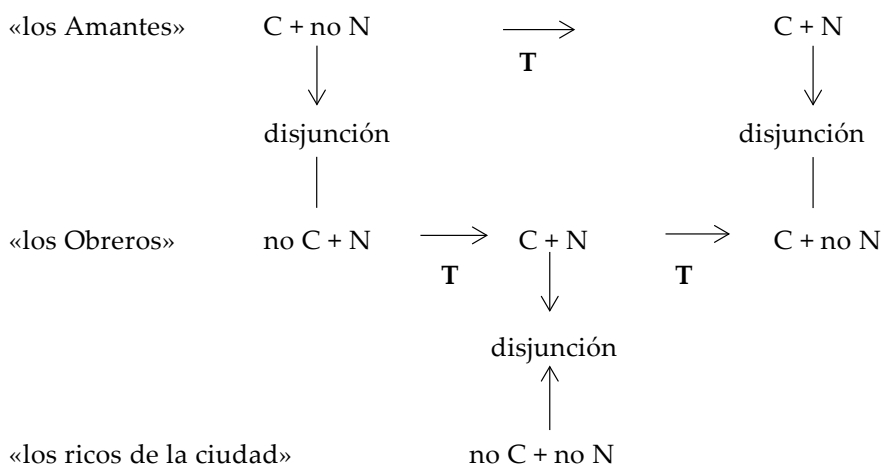
logro de los «trabajadores»:

- en la isotopía noológica: «la paz»
- en la isotopía cosmológica: «el baño en el mar»

Todo parece pasar como si el esquema narrativo no manifestase más que las consecuencias de las diferentes pruebas, ya que la pareja «enfrentamiento» vs. «triumfo» no se manifiesta directamente.

### 1.7 Conclusión

Estamos en capacidad de completar el esquema esbozado al final del análisis de la segunda secuencia:



Cada secuencia está punteada por una disjunción que sanciona, sea la transformación por cumplir, como en el caso de la primera secuencia; sean las transformaciones cumplidas por las otras secuencias. Las diversas operaciones que recaen sobre el contenido pueden figurar en el cuadro siguiente:



contenidos	invertidos		propuestos	
	correlacionados	tópicos	tópicos	correlacionados
operaciones	C + no N	no C + N	no C + no N	C + no N
estructuras	síntesis	contradicción		síntesis

Una última observación: la inversión de situación puede ser asimilada a la sucesión «alienación» vs. «supresión de alienación», pero esta victoria tiene lugar en un universo mitológico y constantemente significado como tal, de suerte que nos sentimos con derecho a proponer:

contenido invertido	contenido propuesto
alienación real	supresión mítica

Esto confirma la validez de «la gramática» propuesta por Coquet. Esta inversión de situación está formalmente marcada por la inversión de los destinadores:

contenido invertido	contenido propuesto
destinador: la sociedad	destinador: el poeta



## RELECTURA DE «BUEN PENSAMIENTO MATINAL», DE RIMBAUD

La aprehensión de la duración por el sujeto es diversa, tal vez indefinida, como lo demostró en su momento Poulet (1961, 1962). El objeto «tiempo» es por sí mismo diverso, tiempo enigmático de los sintagmas fijos: «tomar todo su tiempo», «tener tiempo por delante», «ganar tiempo», «perder el tiempo»... ¿qué significa el partitivo *du*?, ¿y el posesivo *son*?, que, sin embargo, nadie tiene dificultad en captar\*. El tiempo se reparte corrientemente en «tiempo resurgente», imprevisible, de la memoria; y en «tiempo sucesivo» de la historia, tiempo actual de la sensación, tiempo «quieto», tal vez «detenido», del éxtasis, tiempo febril de la espera y de la esperanza, tiempo caduco de la pena y de la nostalgia. ¿El tiempo es, como lo preconizan los físicos, la cuarta dimensión? La aprehensión del tiempo en el plano del contenido tiene habitualmente por plano de la expresión un recorrido modal ascendente o decadente, a la manera como el niño que descubre un buen día que tal anaquel, hasta entonces inaccesible, está ahora a su alcance. Es el camino que nosotros escogeremos en esta ocasión. Hemos analizado «hace un buen tiempo» «*Bonne pensée du matin*», de Rimbaud, con los instrumentos de la semiótica de los años setenta (Zilberberg, 1971). Básicamente narrativa, esa semiótica, llevada por la euforia ante la solidez de sus conquistas, adoptadas de inmediato por la enseñanza, propendía a narrativizar los contenidos, cualesquiera que fueran el género o el plano de la expresión requeridos. Las especificidades del objeto se

---

\* Las frases fijas francesas en las que figuran esas dos partículas gramaticales son «*gagner du temps*» [ganar tiempo], «*perdre son temps*» [perder el tiempo] [NdT].

consideraban secundarias, y el poema se distinguía del relato por el cuidado y por el trabajo sobre el significante. Y nada más.

El tiempo justamente ha pasado. Nos limitaremos a decir que la semiótica ha admitido después en su propio campo de presencia categorías, magnitudes y singularidades que antes había descartado. La semiótica de los años setenta tenía por espacio de desarrollo el *recorrido generativo* y por piedra angular el esquema narrativo. Sin desconocer en absoluto que la institución del modelo es capital, el punto de vista tensivo se centra en identificar los valores inmanentes del campo discursivo reconocido, en su inserción en el campo de presencia, en su circulación entre las clases de actantes. Con relación a la dinámica que Greimas juzgaba prioritaria, a saber: «contenido invertido» vs. «contenido propuesto», no parece que sea exclusiva y debe contar con la tensión que se genera entre un contenido propuesto y un contenido «amplificado» por redoblamiento o por concesión, como si para ser, es decir, para saturar el campo de presencia, hiciera falta ser producido por lo menos dos veces.

Disponemos de dos versiones de este poema: la que figura en la primera subparte de la colección *Derniers vers* que lleva la fecha de 1872, y que es la que elegimos para este análisis; y una versión un poco diferente que se encuentra en la sección «Alquimia del verbo» de *Una temporada en el infierno*. En una primera aproximación, esta última versión nos parece menos controlada, menos cuidada que la primera. Nada permite afirmar que nos hallemos en presencia de variantes o de correcciones. Lo mismo vale para el poema titulado «L'Éternité», sin duda una de las cimas de la obra.

## 2.1 La segmentación

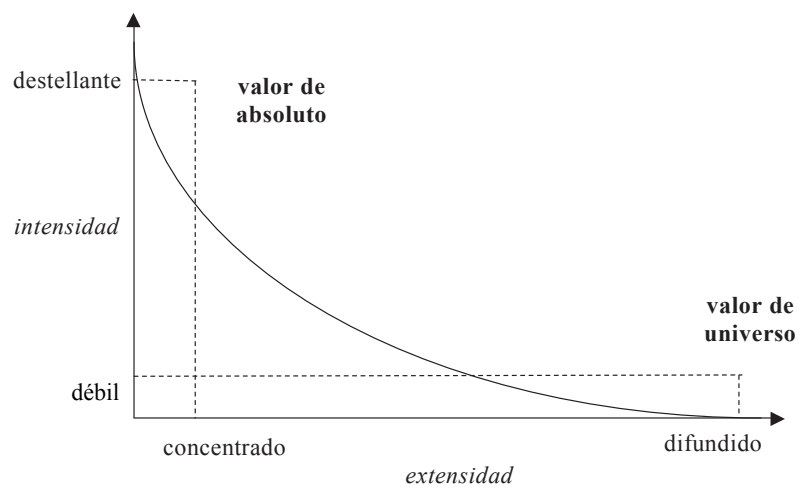
La primera cesura aísla con toda evidencia el título del texto que le sigue. La relación del título con el texto es diversa y juega en dos aspectos, entre ellos un aspecto contractual, según el cual el título instauro cierta espera que el texto debe resolver exhaustivamente, de conformidad con las poéticas clásicas, o alusivamente, según las poéticas tentadas por el hermetismo. El título tiene dos resortes: la elasticidad del discurso y la implicación, si tiene una consistencia sintagmática. Este es aquí el caso. Si bien dos encadenamientos son posibles: o bien la anteposición del título, «Buen pensamiento matinal», luego el texto; o bien la posposición del título, primero el texto, luego «Buen pensamiento matinal». Esta última es la decisión que nosotros adoptamos.

La segmentación del texto es cuestión de comodidad. En rigor, la segmentación es uno de los resultados del análisis, y no su condición. De otro modo, la segmentación tiene que acudir a marcas flagrantes. (i) Las tres primeras estrofas suponen un enunciador implicado, las dos últimas, un enunciador explicado por los dos imperativos de ruego dirigidos a Venus: «deja por un rato» y «lleva»; el primero del orden del repunte, el segundo del orden del redoblamiento. (ii) Las tres primeras estrofas están a su vez escindidas por el «*mais*» [*pero*] inaugural de la segunda estrofa. La distribución de los actantes va en el mismo sentido: los «Amantes» ocupan solos la primera estrofa, los «carpinteros» habitan la segunda y la tercera estrofa. (iii) Estas dos estrofas se encuentran en continuidad actorial: los «carpinteros», instalados como sujetos en la segunda estrofa, se mantienen en la tercera gracias al anafórico sujeto *ils* [*ellos*], aunque en discontinuidad espacial; la «inmensa obra» deja paso al «desierto de musgo», el cual sirve de mediación entre el espacio inicial y el espacio paratópico supremo de la última estrofa. El plano de la expresión tiene por pivote la relación con Venus; por retrolectura, los «Obreros» están disjuntos de Venus en las tres primeras estrofas, mientras que a Venus se le dirige el ruego de que se acerque a los «Obreros» en las dos últimas estrofas.

## 2.2 El método

Suponemos que un texto está en concordancia con las categorías reconocidas como válidas y que dichas categorías proporcionan los definientes de las unidades discursivas que el análisis aísla. Esto quiere decir que un texto ajusta una con otra la intensidad, es decir, los estados de alma, y la extensidad, los estados de cosas. En función de ese ajuste, la búsqueda del sentido es ciertamente una búsqueda de valores, pero esa búsqueda está obligada por el paradigma de los valores tensivos. El sujeto se ve confrontado con el dilema siguiente: orientarse, sea a los valores de absoluto, destellantes de intensidad y concentrados en extensidad; sea a los valores de universo, mediocres en intensidad y difundidos en extensidad. Los valores de absoluto son el resultado de una operación de *selección*, los valores de universo resultan de una operación de *mezcla*. Este reparto del sentido conduce, por reciprocidad perspectiva, a puntear el punto débil del otro: (i) el que cree en los valores de absoluto se expresará en estos términos: los valores de universo están difundidos, *pero* son mediocres; (ii) el que cree en los valores de universo dirá que los valores de absoluto son ciertamente destellantes, *pero* privativos, reservados para unos pocos, a

veces para uno solo. Se pasa de un tipo de valor al otro por una doble inversión, así:



Para acercarnos a las unidades discursivas manifestadas, conviene pasar de las dimensiones a las subdimensiones. Admitimos por hipótesis que la dimensión de la intensidad controla el *tempo* y la *tonicidad*; la dimensión de la extensidad hace lo mismo con la *temporalidad* y con la *espacialidad*. Cada una de estas cuatro subdimensiones tiene su dinámica propia y su sistema de subvalencias antagonistas.

dimensiones →	intensidad ↓ D <sub>i</sub>		extensidad ↓ D <sub>e</sub>	
	<i>tempo</i> ↓ d <sub>1</sub> rápido vs. lento	tonicidad ↓ d <sub>2</sub> tónico vs. átono	temporalidad ↓ d <sub>3</sub> largo vs. breve	espacialidad ↓ d <sub>4</sub> cerrado vs. abierto

El método consiste en reconocer, para tal magnitud examinada, las subvalencias que esa magnitud subsume.

## 2.3 La primera estrofa

Como debe ser, la primera estrofa es una estrofa de instalación de las valencias y de las subvalencias significativas. En los dos primeros versos, la subdimensión tratada es la temporalidad. Hemos distinguido tres regímenes temporales: (i) la temporalidad *directriz* que según el caso *mira* a lo que va a venir, o bien *capta* lo que ha advenido; (ii) la temporalidad *demarcativa* o posicional, la cual, a partir de una marca generalmente motivada, es decir, evenemencial, proyecta el antes y el después propios de esa marca; (iii) la temporalidad *fórica*, que mide las duraciones y bajo esa relación diferencia la brevedad y la longevidad. Los tres regímenes son manifestados en la primera estrofa.

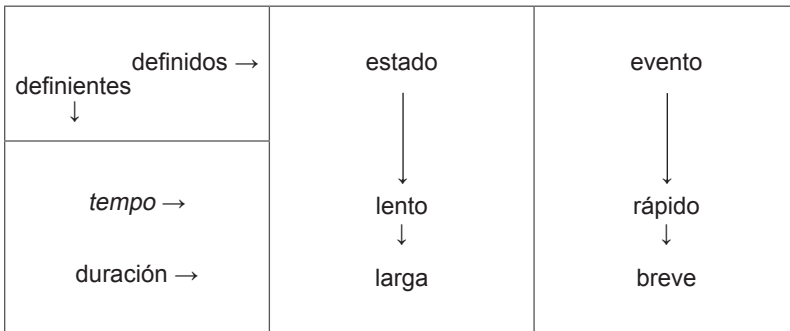
Para la temporalidad *directriz*, la dirección marcada es la de la *captación*, puesto que, a partir de la marca instalada en el primer verso: «a las cuatro de la mañana», el texto remonta el bien llamado curso del tiempo hacia el antecedente de esa marca: la «noche». El presente es, pues, un pasado persistente: el régimen temporal atribuye a los «Obreros» el régimen de la *mira*, del *aún no*, de la espera: «Mientras esperan el baño en el mar, a mediodía».

La temporalidad *demarcativa* fija en el *continuum analizable* marcas y pivotes. Desde el primer verso, dos pivotes temporales de extensión desigual son propuestos: (i) un pivote que llamaremos con Hjelmslev *intensivo*: «a las cuatro de la mañana»; (ii) y un pivote *extensivo*: «el estío». Desde el punto de vista de la expresión, el primero está comprendido en el segundo; desde el punto de vista del contenido, los dos pivotes están en concordancia tónica. El primer pivote: «a las cuatro de la mañana», se presume, en el microuniverso de Rimbaud, homogéneo, un incoativo de ruptura, o también, retomando el título de un poema de *Iluminaciones*, un incoativo de partida. En una admirable carta a Ernest Delahaye, fechada en 1872, leemos: «A las tres de la mañana, la vela palideció; todos los pájaros chirriaron a la vez en los árboles: se acabó. No más trabajo. Necesitaba mirar los árboles, el cielo, cautivado por esa hora indecible, primera de la mañana [...]» (Rimbaud, 1954b, p. 286).

A partir de esa marca, el texto proyecta su «antes»: la «noche», y su «después»: «à midi». Esos dos marcajes temporales, uno inaugural, otro final, delimitan una duración divisible. El pivote, «el estío», comporta una subvalencia de duración y una subvalencia de tonicidad. Según el *Micro-Robert* de los escolares, es la «estación más calurosa del año»; para Rimbaud, la estación por excelencia: superlativa, generativa, excesiva; el añadido de «estío» hace surgir las figuras del «exceso»: «la hierba

de verano zumbadora y hedionda». El primer versículo de «Adieu» en *Una temporada...* llega a hacer del verano como una «estación aparte»: «¡El otoño, por fin! ¿Pero por qué lamentar un eterno sol si estamos destinados a descubrir la claridad divina, lejos de las gentes que mueren en las estaciones?».

Para la temporalidad fórica, a partir del dilema: ¿brevedad o longevidad?, la primera estrofa hace valer la longevidad, es decir, un tiempo aspectualizado, en este caso, por el adverbio *encore* [aún], el cual, según el *Micro-Robert*, marca «la persistencia de una acción o de un estado en el momento considerado». Los dos procesos expresados por *dure* [perdura] y por *évapore* [evapora] son sincrónicos en razón del *tempo* que encierran: el de la extrema *lentitud*. Creemos haber establecido que los funtivos de la temporalidad fórica, es decir, las vivencias respectivas de la longevidad y de la brevedad se hallan bajo la autoridad del *tempo*.



Si consultamos el *Micro-Robert*, el tempo de la evaporación es tributario de su contexto:

1. Transformarse lentamente en vapor (v. vaporizar) y, especial[mente], resolverse lentamente en vapor por su superficie libre. «La bruma y el rocío se evaporan al calor del sol». «El contenido del frasco se evapora». 2.º Fam. Desaparece bruscamente: «Apenas llegado, se evapora». V. eclipsar(se). «El libro de todos modos no se ha evaporado». V. volar [Tomar vuelo]. Fam. Desvanecer(se).

En la terminología de Hjelmslev, el verbo *s'évapore* [evaporarse] es *extensivo*, es decir que puede ocupar todas las casillas de la zona semántica. Dos a dos, los cuatro primeros versos proponen una ascendencia temporal en la medida en que la temporalidad del amor y de la fiesta está bajo el signo de la temporalidad tensiva.



la noche	más allá de la noche
↓	↓
repunte	redoblamiento

En el tercer verso, el «alba» es también el sujeto operador que lleva la euforia de la «noche» más allá de la «noche». Para el diccionario, el «alba» es un incoativo, pero el incoativo manifiesto, en la obra de Rimbaud, nos parece una cualidad especial, casi mítica. Si una de las alternancias mayores del sentido es la que se refiere a los modos de eficiencia —¿«llegar a» o «sobrevénir»?—, cada uno de esos modos de eficiencia repercute necesariamente sobre la aspectualidad. Lo incoativo en el caso del «sobrevénir» es *realizante*, mientras que será *actualizante* en el caso del «llegar a». Y, para marcar adecuadamente el déficit así descubierto, no será aquí más que actualizante. La primera estrofa es una estrofa de plenitud: la fiesta se inscribe en el orden del «sobrevénir», y el «alba», en el lugar que es el suyo, el del «redoblamiento», hace fracasar su virtualización, es decir, el advenir de la fase justamente dicha *post festum*\*. Ya se presiente: en el recorrido de los «Obreros», lo incoativo expresado será el del «llegar a» y, por necesidad de estructura, estará bajo el signo de la lentitud, es decir, de la progresividad.

El espacio no está olvidado. En nombre del «principio de simplicidad»<sup>1</sup>, suponemos que el tiempo y el espacio presentan la misma morfología. Sin esta hipótesis, sin esta economía, la metaforización y la metonimización del tiempo y del espacio, que son la banalidad misma, no se comprenderían. La espacialidad directiva regula la tensión entre lo «abierto» y lo «cerrado»; la espacialidad demarcativa, el juego de lo interior y de lo exterior, de la inherencia y de la adherencia, en la terminología de Hjelmslev; la espacialidad fórica, la tensión entre el reposo y el movimiento como principio de la disimilación entre el *aquí* y el *allí*. Los dos primeros versos proponen un espacio abierto, en la medida en que el grado cero del significante significa, por esa nulidad misma, lo abierto. En cambio, los versos 3 y 4 instalan un «cerrado»

\* La sentencia latina dice: «*post festum, pestum*» [después de la fiesta, la peste] [NdT].

1 Según Hjelmslev (1985): «No es necesario considerar el lenguaje como algo complicado; se puede considerar como algo simple» (p. 73).

con el complemento circunstancial: «*sous les bosquets*». De esa manera, la primera estrofa no propone solamente un tiempo separado que se prolonga más allá del límite crítico elegido por el texto: «las cuatro de la mañana»; propone, tal vez sobre todo, un espacio separado, un bolsón, un *templum* en lo abierto. Ese *templum* revela ser un conteniente que tiene por contenido el «olor de la noche festiva», y ya Baudelaire y Proust nos habían revelado la latencia temporal de la olfacción.

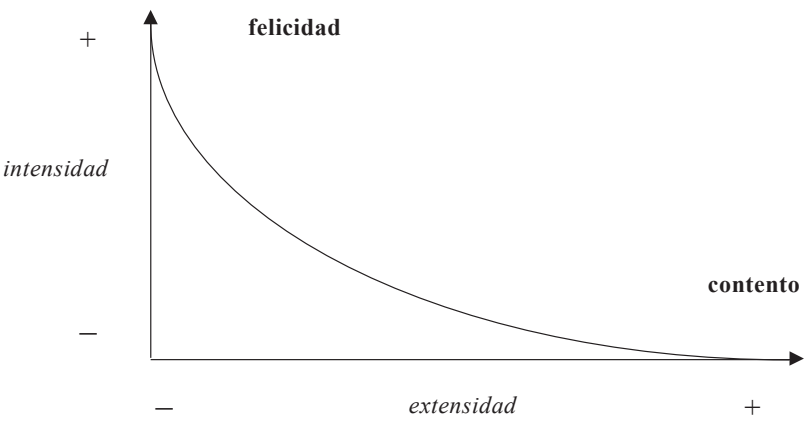
Nos queda por considerar la tonicidad, es decir, la relación semántica entre el «amor» y la «fiesta». El «amor» y la «fiesta» están en correlación y en oposición; están en correlación, en razón de la euforia que proporcionan, pero están en oposición si se admite con Rousseau (1964b) que la «fiesta» da *contento* y el «amor» da *felicidad*:

La felicidad no da señales exteriores; para conocerla, haría falta leer el corazón del hombre feliz; el contento, empero, se lee en los ojos, en el porte, en el acento, en el andar, y parece que se contagia a quien lo percibe. ¿Existe una fuerza más dulce que la de ver un pueblo entero entregado a la alegría un día de fiesta, en el que todos los corazones se expanden con los destellos expansivos del placer que pasa rápidamente, pero vivamente, a través de los nubarrones de la vida? (p. 155)

El *contento* y la *felicidad* se oponen desde un triple punto de vista:

<div>definidos →</div> <div>definientes</div> <div>↓</div>	contento	felicidad
	↓	↓
manifestación →	expresada	oculta
temporalidad →	fugacidad	perennidad
extensidad →	expansión	restricción

El *contento* y la *felicidad* se inscriben fácilmente en el espacio tensivo:



La primera estrofa proyecta las subvalencias siguientes:

intensidad	tempo →	ralentización
	tonicidad →	tonalización
extensidad	temporalidad →	longevidad
	espacialidad →	cierre

El reparto esbozado por Rousseau es el mismo que nosotros suponemos entre, de una parte, los valores de absoluto, destellantes en intensidad y/pero restrictivos en extensidad, y, de otra parte, los valores de universo, mediocres en intensidad y/pero comunicativos en extensidad. En el poema de Rimbaud, los «Amantes» ocupan en el espacio tensivo el lugar que es el de la *felicidad* para Rousseau cuando analiza sus propias vivencias. Para este último, la *felicidad* es estrictamente personal, como lo indica el «comentario» del éxtasis experimentado en la «Cinquième promenade» (1964a). Con el complemento de determinación «de amor» [«sueño de amor»], Rimbaud propone implícitamente una clase restrictiva a dos actantes, que se hará explícita en la cuarta estrofa. La relación de los «Amantes» con los valores es ambigua: siguen conjuntos con la «noche» y disjuntos de la

tonicidad matinal y estival, es decir, del valor tal como se desprende del último verso: «*En attendant le bain dans la mer, à midi*» [Mientras esperan el baño en el mar, a mediodía].

De manera simétrica e inversa, los «Obreros» se hallan fuera del campo de presencia proyectado por la primera estrofa, así como los «Amantes» durmientes estarán en otro lugar y en un *no-ahora*, si Venus, tal como le ruega el enunciador, consiente en alejarse por un rato de los «Amantes» para acercarse a los «Obreros».

## 2.4 La segunda estrofa

El texto es formal. Precedidas de la conjunción adversativa (opositiva) *pero*, la segunda y la tercera estrofa se oponen bajo múltiples aspectos a la primera. Desde el primer verso, registramos un desplazamiento de la isotopía amorosa, que el lector potencializa, y una actualización de la isotopía del trabajo inherente a la figura del *chantier* [lugar de trabajo, obra en construcción]. Al espacio íntimo de la relación amorosa de la primera estrofa, el texto opone el espacio abierto del «lugar de trabajo». El lugar de trabajo es un espacio complejo, que el *Micro-Robert* aborda en estos términos: «1. Lugar donde se realiza un vasto trabajo colectivo sobre materiales. “Sitio de construcción”. “Trabajar en un sitio de construcción”. “Astillero”. 2. Poner (un trabajo, etcétera) en el sitio de construcción: comenzar». De entrada, el *chantier* es tratado según los términos de la ascendencia tensiva; si introducimos el término *atelier*, que es, según el *Micro-Robert*, un «lugar de trabajo», el *chantier* surge de inmediato como una figura del *repunte* susceptible de ser amplificada:

<i>chantier</i> [lugar de trabajo]	<i>immense chantier</i> [inmenso lugar de trabajo]
↓	↓
repunte	redoblamiento

La conjunción *pero* se aplica tanto en intensidad como en extensidad. La extensidad concierne a la temporalidad y a la espacialidad. En función del pivote temporal, los «Amantes» prolongan su «sueño de amor», mientras que la posición de los «Obreros» es la del «despertar»; para la espacialidad, la oposición es la de lo «cerrado» y la de lo «abierto».

	los Amantes ↓	los Obreros ↓
«a las cuatro de la mañana» →	sueño «aún»	despertar «ya»
lugar →	en los bosquecillos	en el inmenso <i>chantier</i>

En intensidad, la descripción se vincula con las subvalencias de *tempo* y de tonicidad. La diferencia de *tempo* de unos y de otros es fácil de formular: el *tempo* de los «Amantes» es lento, mientras que el de los «Obreros» es el *tempo* de la agitación. Más espinosa es la cuestión de la tonicidad, porque toca al corazón mismo de la relación sujeto-objeto. Tenemos que volver a la definición de *chantier* y, principalmente, a la secuencia: «vasto trabajo colectivo». En el primer tomo de *Filosofía de las formas simbólicas* (1998), Cassirer subraya la prodigiosa riqueza de las formas verbales, y destaca en algunas lenguas —muy alejadas de aquellas que nos son familiares— la existencia de una «forma cooperativa», manifiestamente pertinente para nuestra lectura: «Algunas lenguas utilizan infijos colectivos particulares para sugerir que la acción, cualquiera que sea, se hace en grupo y no individualmente» (p. 234).

El número de sujetos agentes configura el paradigma de los posibles de la cooperación:

Por lo que se refiere a la forma de la cooperación de varios individuos, es ante todo significativo saber si esa cooperación está dirigida hacia el exterior o hacia el interior, es decir, si una pluralidad de sujetos enfrentan un solo objeto, una simple cosa, o si los individuos son ellos mismos, en su acción, alternativamente sujeto y objeto. Esta última concepción da nacimiento a la forma de expresión creada por el lenguaje para designar la acción recíproca. (Cassirer, 1998, t. 1, p. 234)

El *chantier*, lugar «de un vasto trabajo colectivo», es, pues, el lugar de una cooperación extendida, y si estiramos la intención, el amor se convierte en el espacio de una cooperación dual, es decir, restringida.

Y eso no es todo. La definición del *Micro-Robert* contiene, además, una secuencia adicional: «sobre materiales», cuya función nos permite precisar la situación inicial de las dos clases de actores. La acción de los

«Obreros» está, según la expresión de Cassirer, «*ournée vers l'exterieur*» [vuelta al exterior], mientras que la de los «Amantes», por turno sujetos y objetos, es recíproca. De todo eso surgen tres observaciones arriesgadas: (i) el diccionario es, en algunas circunstancias, el negativo del poema; a su pesar, el poema analiza y consagra el diccionario, si sabemos leerlo por lo que él es; (ii) probablemente, para los más grandes [poetas], el discurso está motivado por los «blancos» de la gramática singular en la que se expresan; (iii) por un «genio» que poseerían todas las gramáticas del mundo, y Cassirer entre los maestros del pensar —es al menos nuestro sentimiento— parece haber avanzado muy lejos en esta vía, considera que los contenidos de los discursos, más allá de las especificaciones menores de los géneros, están unas veces discursivizados, otras veces lexicalizados, y otras, en fin, gramaticalizados. En este momento del texto, los «Obreros» «*dans l'immense chantier*» luchan a brazo partido con los materiales, por tanto, con la alteridad; los Amantes, situados en los bosquecillos, luchan en su sueño por su identidad, y al despertar, por su reciprocidad.

El sexto verso: «*Vers le soleil des Hespérides*» [Hacia el sol de las Hespérides], se inscribe en una continuidad temporal simple, que tiene por término *ab quo* la «noche», por pivote demarcativo «a las cuatro de la mañana», y por término *ad quem* «a mediodía». El complemento de determinación «de las Hespérides» es una figura de redoblamiento que dilata el tiempo y el espacio. La connotación mitológica vinculada a esa expresión, que se conserva gracias al sintagma fijo «el jardín de las Hespérides», desdobra el presente en un presente inmediato, actual, el mismo de lo observado y del observador presupuesto, y en un presente gnómico, «eterno», el de las permanencias y el de las recurrencias, que hacen que los días y los años se parezcan, que el mundo, para unos por implicación, para otros por concesión, continúe. Ese complemento funciona como la aureola discreta que, en las pinturas religiosas antiguas, distingue a determinado personaje y da a entender con eso al observador que ese no es un cualquiera. El diccionario nos enseña también que las Hespérides son «islas míticas que los geógrafos antiguos situaban a lo largo de la costa occidental de África. Se ha tratado de identificarlas con las islas Canarias o con las islas de Cabo Verde». El *chantier*, ya por sí mismo inmenso, está también asociado al mito, es decir, a una transcendencia, así como los Amantes serán asociados con Venus.

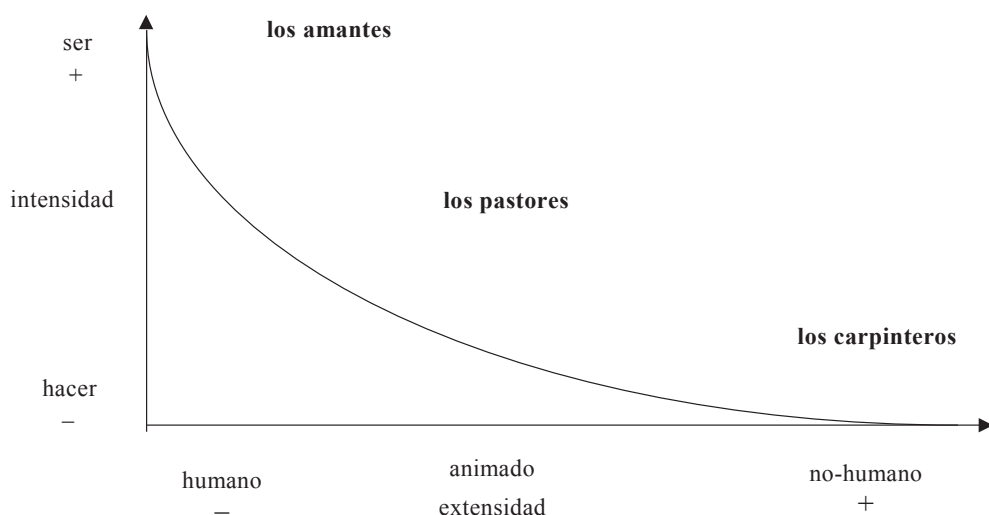
Después de haber desplegado el espacio y perforado el tiempo, el texto puede por focalización significar el actor colectivo: los «carpinteros». El

texto les atribuye una singularidad: están «en mangas de camisa», y un hacer: «se agitan». El sintagma «en mangas de camisa», en francés, está cargado de sentido y afecta a uno de los imaginarios del cuerpo. Ese sintagma se inscribe en un paradigma imaginico que comprende «remangar las mangas», «tomar el toro por las astas». Estos sintagmas indican que el sujeto está psicológica y físicamente dispuesto para lanzar los programas de realización a fin de llegar con éxito a su meta. El brazo es ciertamente una parte del cuerpo, ¿cómo negarlo? Pero sobre todo es portador del rasgo /fuerza/, rasgo que comparte con otras partes del cuerpo: los riñones que se requieren cuando es necesario «hacer un violento esfuerzo con los músculos de la región lumbar» [*donner un coup de reins*]; o también el puño cerrado que levantan los manifestantes decididos. Esas fuerzas son, bien entendido, «variantes», es decir, singularidades. Aunque estén en contigüidad y en continuidad, el brazo y la mano pueden entrar en oposición: si el brazo significa la fuerza ejecutora de una clase de metáforas perennes, la mano con los dedos finos y separados significa la destreza y la habilidad, y, por convención, la feminidad; de ahí sin duda la virilidad del brazo que un hombre galante ofrece a una dama, mientras que un joven respetuoso de los usos y costumbres pide a su futuro suegro la mano de su hija... El sintagma «en mangas de camisa» contiene otra enseñanza: el que ha «remangado su camisa» se encuentra en la posición «en mangas de camisa», es decir, sin saco [o chaqueta], lo cual indica que deja al descubierto su cuerpo a fin de señalar ante sí mismo y ante los demás su resolución de emprender la tarea, y al mismo tiempo, como en la práctica del deporte, para exhibir el cuerpo que la realizará. La posición «en mangas de camisa» tiene, pues, en el plano del contenido una significación modal y simbólica.

Estos actores numerosos «en mangas de camisa» son, primero, designados como «carpinteros», pero esta especificidad será virtualizada en la cuarta estrofa que sustituye a los «carpinteros» por los «Obreros». La resolución de la identidad de los «carpinteros» es guiada por tres datos textuales irrecusables: (i) el poema propone un triángulo paradigmático cuyos vértices respectivos son ocupados por los «Amantes», por los «Obreros» y por los «Pastores»; (ii) esas tres clases de actores están provistos de una mayúscula gratificante; los «carpinteros» están privados de ella, pero los «Obreros» sí la tienen, lo cual los equipara a los «Amantes» y a los «Pastores»; esa mayúscula relevante, de la que el siglo xix francés abusó sin duda, confiere a los actores un alcance mítico y modera la distancia entre los actores sobrenaturales y los actores humanos; (iii) los «Obreros» son recalificados en la cuarta estrofa como «súbditos de un rey de Babilonia». El rebajamiento de

la significación de los «carpinteros» se orienta a esa intersección de relaciones.

Unos y otros se oponen por un doble título: por el *hacer* y por el objeto de ese *hacer*. Por el *hacer*, los «Amantes» adormecidos son sujetos de estados, pero los lingüistas admiten que un estado puede ser tratado como un *hacer* «estativo» (Cassirer, 1998, t. 1, p. 230). El *hacer* de los «carpinteros» es activo, y hasta intensamente activo, de suerte que el *hacer* de los «Pastores» se inscribe a medio camino de unos y de otros. Por lo que se refiere al objeto, nos encontramos igualmente en presencia de una estructura de tres casillas: los «Amantes» solo se interesan por sí mismos, marcados por el rasgo /humano/; los «Pastores» lo están por el rasgo /animado/; los «carpinteros», en el siglo XIX, trabajan la madera, que es aquí /no-animado/. Las tres clases de actores son definidos en el espacio tensivo por las intersecciones que les son propias:



Nos incumbe ahora mostrar que esas determinaciones corresponden acertadamente al espacio tensivo. La distensión [ser vs. hacer] concierne a la tensividad, es decir, al advenir de los estados de alma, pero con una condición singularizante, la cual es cosa menor cuando se trata de la poesía de Rimbaud; dicha condición estipula que la distensión [ser vs. hacer] esté regida por la concesión. Según Rimbaud, algunos estados extremos del sujeto de estado, mientras duran, son portadores de la valencia de «estallido»: «[...] y yo he vivido el destello de oro de



la luz naturaleza», mientras que el *hacer*, siempre en el microuniverso «especial» de Rimbaud, es engañoso, de actualidad decadente, y está asociado a la valencia intensiva de la debilidad. Es posible dar a esta problemática un giro casi escolar: ¿qué es preferible: los «Amantes» deben parecerse a los «carpinteros», o bien los «carpinteros» deben parecerse a los «Amantes»? Formular esta pregunta directa es ya responderla; en la última estrofa, los «carpinteros» acceden al estado de plenitud del que gozan los «Amantes» en la primera estrofa. La modalidad existencial del *hacer* no es, como la *doxa* occidental<sup>2</sup> la profesa, realizante, sino desrealizante; en ese sentido, proponemos nosotros la asignación de la valencia del destello al *ser* y la de la debilidad al *hacer*, como concesivas.

La concesión opera igualmente en extensidad, aunque más discretamente. Recordaremos, primero, que la extensidad trabaja con los estados de cosas no en cuanto tales, sino porque son los resultados de las operaciones universales y solidarias de la mezcla y de la selección. La posición de los «Amantes» es interpretable, desde este punto de vista, como una operación de selección: adormecidos, no se preocupan más que de sí mismos; por su función, los «Pastores» se alejan de sí mismos y su preocupación recae en otros seres distintos: bajo la protección de Venus, ¿no se convierten en aquellos [seres-animados] que tienen la misión de cuidar y de proteger? Los «carpinteros» llevan aún más lejos esa distancia entre ellos y los objetos que fabrican, puesto que no tienen que ver con /vivientes/, sino con /no-animados/. Aquí también se verifica que los «Pastores» gustosos, enamorados de su oficio, tanto en nuestra cultura como en el texto, ocupan una posición media entre los «Amantes» y los «carpinteros». El *ser*, es decir, el sentir, y el *hacer*, o sea, el actuar, se encuentran en posiciones inversas: el *ser* es intenso y concentrado, mientras que el *hacer* es destructor, y eso a pesar de los artefactos seductores que debemos inscribir en su activo y que son evocados y depreciados en la tercera estrofa.

---

2 En *Una temporada en el infierno*, Rimbaud (1999b) insiste en diferentes ocasiones sobre la tensión [Occidente vs. Oriente] y estigmatiza su propia pertenencia al Occidente: «Habiendo recobrado dos céntimos de razón —eso pasa pronto—, veo que mis malestares se deben a que no me he dado cuenta bastante pronto de que estamos en Occidente. ¡Los marasmos occidentales! No es que crea en la luz alterada, en la forma extenuada, en el movimiento perdido. ¡Bueno! Lo que ocurre es que mi espíritu quiere absolutamente hacerse cargo de todos los desarrollos crueles que ha padecido el espíritu desde el fin del Oriente... ¡No quiere poco mi espíritu! [...] Mis dos céntimos de razón se han acabado. El espíritu tiene autoridad y quiere que yo pertenezca a Occidente. Sería necesario hacerlo callar para terminar como quisiera» (pp. 101-103).

La tríada que constituyen los «Amantes», los «Pastores» y los «carpinteros» forma un paradigma, pero la reciprocidad de la morfología y de la sintaxis, sobre la que Hjelmslev ha insistido tanto<sup>3</sup>, tiene por consecuencia que el *hacer* propio del discurso se ejerza sobre dos planos: (i) desde el punto de vista morfológico, construye unas veces por implicación, otras por concesión, el paradigma que necesita; el acercamiento de los «Pastores» y de los «carpinteros-obreros» es implicativo; el añadido de los «amantes» al par constituido es, por su parte, concesivo; (ii) desde el punto de vista sintáctico, el *hacer* del discurso que se supone homogéneo consiste en recorrer, en «atravesar», el paradigma según el principio de pertinencia de lo sintagmático, es decir, según el [*from* → *to*]. Para usar una metáfora fácil, el texto identifica el uso y la invención; toma el camino que inventa lo mismo que inventa el camino que toma. Concretamente, los «Amantes» y los «carpinteros» se encuentran en posición de supercontrarios; los «Pastores», en posición de subcontrarios, si bien la sublimación rimbaldiana pasa por la casilla de los «Pastores» en razón de la posición que ocupan en el paradigma propio de este texto.

El *hacer* de los «carpinteros» se opone al de los «Amantes» por un triple motivo. Como ya lo hemos mencionado, con relación al pivote temporal adoptado, «a las cuatro de la mañana», los «Amantes» son figuras del «aún»; los «carpinteros», una figura del «ya». El diferencial de *tempo* genera un asincronismo que es aquí disjuntivo; hemos indicado igualmente que los «Amantes» habitaban un *templum*, en tanto que los «carpinteros» estaban por metonimia y por función asociados a lo «abierto». El octavo verso aporta una precisión: los «carpinteros» «se agitan», es decir, según el *Micro-Robert*, «van y vienen en todos los sentidos». Esta indicación ahonda aún más el intervalo entre los «Amantes» adormecidos y los «carpinteros» «agitados, que van y vienen de un lado a otro». Aceptamos esta indicación como un suplemento de información relativo a la competencia modal de los «carpinteros». La buena percepción de otro pasa por códigos elementales compartidos por el informador y por el observador, y la decodificación de los signos emitidos supone la estabilidad de la relación entre los planos de la semiosis: expresión y contenido. El modo de presencia en la segunda

---

3 «[...] nos vemos forzados a introducir consideraciones manifiestamente "sintácticas" en "morfología" —poniendo en ella, por ejemplo, las categorías de la preposición y de la conjunción, cuya única razón de ser es sintagmática—, y de colocar en la "sintaxis" la definición de casi todas las formas que se pretende haber reconocido en "morfología"» (Hjelmslev, 1972, p. 189).

estrofa es el de la actualización o, más corrientemente, el de la espera, la cual, según Valéry (1973), compone, ajusta sabiamente el «aún» con el «ya»: «Lo que es (ya) no es (aún): he aquí la sorpresa. / Lo que no es (aún) es (ya): he ahí la espera» (p. 1290).

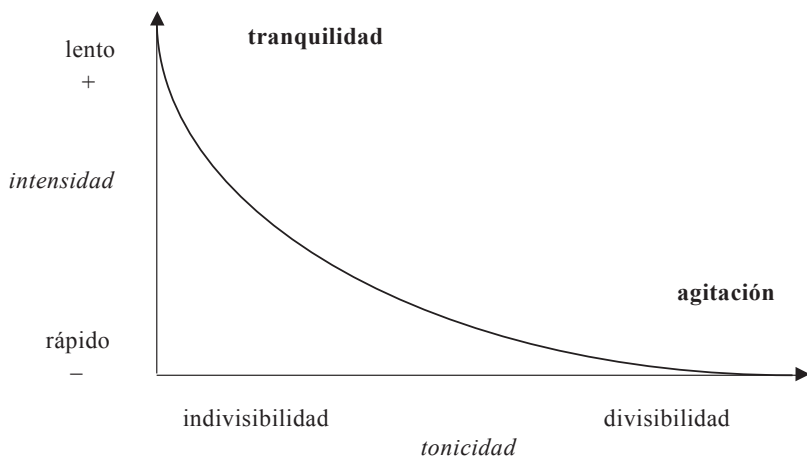
Adelantamos la hipótesis de que la espera en el octavo verso se retira ante la impaciencia, es decir que estamos en presencia de la progresión canónica que va del repunte al redoblamiento, según el sistema simple:

semiosis ↓	sintaxis →  repunte ↓	redoblamiento ↓
plano del contenido →	espera	impaciencia
plano de la expresión →	calma	agitación

Pero, precisamente, el recorrido de los «carpinteros» no va, como la *doxa* autoriza, de la paciencia a la impaciencia, sino de la impaciencia a la «tranquilidad», que el *Micro-Robert* aborda así: «Estado estable, constante, o modificado regular y lentamente». La progresión adviene ahora en decadencia según el protocolo:

atenuación ↓ modificación regular y lenta	aminoración ↓ estado estable y constante
--	---

Esta sintaxis, sin embargo, requiere un garante paradigmático que será exigido aquí para la interacción del *tempo* y del número: (i) para que la «tranquilidad» dé lugar a la definición del *Micro-Robert*, es necesario que la lentitud sea recibida como positiva; (ii) en cuanto al número, la tensión propiamente extensiva confronta la concentración y la dispersión. La intersección está regulada por la dependencia del número respecto del *tempo*; dependencia que subordina la tranquilidad a la lentitud, y la agitación, a la vivacidad del *tempo*.



La agitación interviene como un divisor, como un dispersante que deshace la cohesión eufórica del «estado estable y constante» que encierra la «tranquilidad»<sup>4</sup>.

## 2.5 La tercera estrofa

Esta conversión a la lentitud está precedida de una transfiguración del lugar. En la segunda estrofa, los «carpinteros» estaban por implicación asociados al *chantier* [al «lugar de la inmensa obra»]; ahora, en el primer verso de la tercera estrofa, el lugar, siempre englobante, puesto que en ambos casos es introducido por la preposición *dans* [en], es metamorfoseado *ex abrupto* en «*désert de mousse*» [desierto de musgo], con una diferencia, sin embargo: el *chantier* está precedido por el artículo definido *el* y no por el indefinido *un*, como lo recomienda el uso del discurso en prosa, mientras que «*désert de mousse*» está precedido por el posesivo *leur* [su]; esta diferencia remite a la dirección que trata, según Hjelmslev, del acercamiento y del alejamiento; si el artículo definido acerca, el adjetivo posesivo acerca aún más.

4 En la «Cinquième promenade» (1964a), en *Ensoñaciones de un paseante solitario*, sin duda una de las cimas del análisis psicológico, Rousseau «sigue» el diccionario: «[...] la felicidad que mi corazón echa de menos no está compuesta de instantes fugitivos, sino la que consiste en un estado simple y permanente, que no tiene nada de rápido en sí mismo, sino que la duración acrecienta el encanto a tal punto de encontrar en él, en fin, la suprema felicidad» (p. 101).

Una vez más, no se trata de interrogar aisladamente a una determinada magnitud, como si perteneciese al género de la adivinanza, para descubrir un sentido plausible. Esto se logrará constituyendo en referencial todos los datos isótopos bajo un determinado punto de vista, aquí la consideración del lugar. La brevedad del texto poético, es decir, su estrechez, nos ayuda enormemente. Recogemos cinco indicaciones referidas al lugar:

*sous les bosquets*  
*dans l'immense chantier*  
*dans leur desert de mousse*  
*la ville*  
*dans la mer*

Este grupo se deja dividir en dos subgrupos: (i) el que está vinculado con el *hacer* y que comprende el *chantier* y su socio comanditario, la *ville*; (ii) el que está relacionado con el *ser* y que comprende los otros tres sintagmas: «*sous les bosquets*», «*dans le désert de mousse*» y «*dans la mer*». Aquí también la clave es concesiva: guiados por Venus, los «carpinteros» van a alejarse de los lugares del *hacer* y se aproximarán a los lugares del *ser*.

Los lugares del *ser* tienen por característica común su complejidad material; asocian el calor y la liquidez, el fuego y el agua, pero sobre todo se ordenan en ascendencia. En el primer sintagma, «*l'aube évapore*», los rasgos de /calor/ y /liquidez/ están confundidos y son débiles, tal vez en concordancia con el «sol de las Hespérides». Esta complejidad se hace explícita y acusa cada uno de sus componentes en el sintagma altamente concesivo: «desierto de musgo». La estructura de la liquidez desde el punto de vista tensivo se presenta así:

supercontrario átono ↓	subcontrario átono ↓	subcontrario tónico ↓	supercontrario tónico ↓
lo seco	lo vaporoso	lo húmedo	lo líquido

La humedad táctil del «musgo» se halla en ascendencia con relación a «lo vaporoso». El «musgo» contiene ya en la poesía de Rimbaud un rasgo paroxístico, dramático y, no obstante, eufórico; en «Bannières de mai» [Banderas de mayo], se lee:

L'azur et l'onde communient.  
Je sors. Si un rayon me blesse  
Je succomberai sur la mousse.

[El azul y la ola comulgan.  
Yo salgo. Y si me hiere un rayo,  
sucumbiré sobre el musgo].

Asimismo, en «Le dormeur du val» [El durmiente del valle], el sitio donde reposa el soldado herido es «*un petit val qui mousse de rayons*» [un pequeño valle en el que la luz centellea sobre el musgo]. El grado de confusión de los rasgos es menor que en el caso de lo /vaporoso/.

En el último sintagma, «el baño en el mar, a mediodía», tenemos, llevados a su culminación, los dos rasgos, aunque son, sin embargo, perfectamente distintos, como en el primer cuarteto de «L'Éternité»:

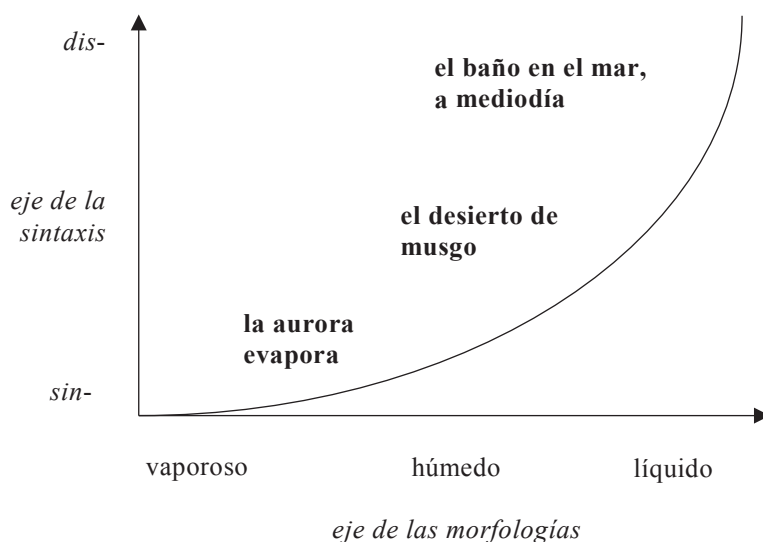
Elle est retrouvée  
Quoi? L'Éternité.  
C'est la mer allée  
Avec le soleil\*.

[Ha sido recobrada.  
¿Qué? La Eternidad.  
Es el mar que va  
en pos del sol].

Estamos en presencia de un grupo restringido de transformaciones, el cual presenta las características siguientes: (i) un eje sintáctico del «y... y...», que tiene por términos polares el *sin-* a título de término negativo, y el *dis-* a título de término positivo, como el poema de «L'Éternité» lo afirma categóricamente; (ii) un eje paradigmático, que ordena las morfologías del calor y de la liquidez.

---

\* Todas las citas son de Rimbaud (1999, pp. 362, 259, 368) [NdT].



En los dos ejes opera una semiótica del surgimiento. (i) En el eje de la sintaxis, la *y* emerge de la indistinción; en el eje de las morfologías, cada uno de los dos rasgos reconocidos, el /calor/ y la /liquidez/, se desprende y aparece en su forma óptima. Desprendimiento del objeto de valor, pero desprendimiento también del sujeto de búsqueda: los «carpinteros» van a alejarse de su esfera propia, que es la del «*parvenir*: llegar a», y mediante la intervención de Venus, solicitada por el enunciador, se van a acercar a la esfera del sueño extático de los «Amantes».

Como lo indica con toda claridad la tercera estrofa de «L'Éternité»:

Des humaines suffrages,  
Des communs élans  
Là tu te dégages  
Et voles selon.

[De los humanos sufragios,  
de los comunes impulsos,  
allá tú te alejas,  
y vuelas tal vez].

La tercera estrofa de nuestro texto, leída a partir de las normas referenciales del realismo corriente, no deja de ser sorprendente. El *chantier* se metamorfosea en «desierto de musgo»; los «carpinteros» son convertidos en «carpinteros de banco y garlopa», si es que no en «ebanistas»; los comanditarios son designados de manera oblicua: la «riqueza»; el *hacer* atribuido a los ricos, a saber, «reír», no está explícitamente moti-

vado. Ese desprecio de la norma referencial, cara a la escritura llamada realista, indica que coerciones semióticas internas prevalecen sobre esa norma cómoda.

Con respecto a la dualidad —provisional— de los modos de eficiencia: ¿«llegar a» o «sobrevenir»? el *hacer* de los «carpinteros» en esta estrofa depende del *parvenir* [«llegar a»], el cual, por aditividad y recursividad, dilata el tiempo. La tautología es aquí inevitable: el «llegar a» demanda, toma tiempo; el verbo elegido por Rimbaud, *préparer*, es rico en sentido: «1. Poner, mediante un trabajo previo, en estado de ser utilizado, de cumplir su destinación, su finalidad. 2. Hacer todo lo que haga falta para realizar una operación». Este verbo indica que el tiempo destinado a la preparación remite la realización misma para más tarde, es decir, según la cronología establecida por el poema, para más allá de «mediodía». En cambio, el tiempo del *ser* es regulado por el «sobrevenir»; este tiempo es definido por su precisión, por su puntualidad en el plano de la expresión, por su eternidad en el plano del contenido, según la literalidad imposible de los primeros versos del poema ya citado: «Ha sido recobrada. / ¿Qué? La Eternidad».

En efecto, los modos de eficiencia obligan «concesivamente», es decir, oscuramente, al tiempo: el «llegar a» alarga la duración, pero la fragmenta; ¿no es acaso significativo que «preparativo» se use solamente en plural: [preparativos para un concierto, preparativos para una boda, preparativos de guerra...]? El «sobrevenir» abrevia la duración y, no obstante, la extiende. Como Rimbaud, también Rousseau (1969) admite el contenido «oximorónico» de las vivencias supremas de la temporalidad:

Días de placer y de gloria; no, vosotros no erais propios de un mortal; erais demasiado bellos para tener que ser perecibles. Un dulce éxtasis absorbía toda vuestra duración y la asemejaba a un punto como el de la eternidad. No había allí para mí ni pasado ni porvenir, y yo gozaba a la vez los placeres de mil siglos. (p. 317)

En ambos casos, se trata de trascender la inercia de la estructura temporal. Esto exige una explicación. La estructura elemental de la temporalidad fórica se presenta así:

supercontrario átono ↓	subcontrario átono ↓	subcontrario tónico ↓	supercontrario tónico ↓
s <sub>1</sub> lo instantáneo	s <sub>2</sub> lo breve	s <sub>3</sub> lo largo	s <sub>4</sub> lo eterno



La temporalidad compartida, socializada del «llegar a», tiene por paradigma la alternancia de los subcontrarios [breve vs. largo]; el sujeto, según la paciencia, se esfuerza por vivir lo largo como breve, mientras que el sujeto, según la impaciencia, procede de manera inversa: no puede impedir vivir lo breve como largo e interminable. La temporalidad forzosamente elitista del «sobrevivir» procede de la misma manera, pero respecto de los supercontrarios [instantáneo vs. eterno]; sin embargo, esta operación, de alguna manera, el sujeto del «llegar a» no la entendería; el sujeto extasiado del «sobrevivir» confía /lo eterno/ al instante, se somete al «evento». De ahí la división de la eternidad en buena y en mala. La eternidad de mala ley reposa en la recursividad, que Pascal (1954), lógico consigo mismo, estigmatiza:

La naturaleza recomienza siempre las mismas cosas, los años, los días, las horas; lo mismo hace con los espacios, y con los números, uno a uno, seguidos uno de otro. Así se forma una especie de infinito y de eterno. Eso no hace que todo ello sea infinito ni eterno, pero esos entes terminados se multiplican infinitamente. Por eso, he llegado a pensar que solo el número es infinito. (p. 1123)

A esa eternidad de mala ley se opone esta otra eternidad-evento que Rimbaud capta en dos palabras: «Ha sido recobrada. / ¿Qué? La Eternidad».

Admitiendo que la catálisis tiene por garante la consistencia de la estructura adelantada, atribuimos el primer verso de esta tercera estrofa al sujeto según el «sobrevivir», a aquel que, a la manera de Rousseau, de Rimbaud, y muy pronto después, también de Proust, ha tomado en cuenta el valor inapreciable de la modalidad de lo súbitamente *recobrado*, que el *Micro-Robert* de los escolares capta perfectamente: «2. Descubrir de nuevo (lo que estaba descubierto, y luego olvidado)». La estructura sintagmática de lo /recobrado/ legitima el empleo del pronombre *ella* por ese enunciador: ¿acaso la eternidad no está forzosamente siempre ahí?, pero este empleo [del pronombre *ella*] exige de parte del que es extraño a la esfera del «sobrevivir» la pregunta que lo traiciona: «¿Qué?». En tres «pequeñas» palabras, Rimbaud formula una de las esquicias mayores del sentido.

La tercera estrofa esboza la estructura de la esfera del «llegar a» en nuestro universo de discurso. Esta estrofa está también bajo el signo de la condensación. Con el uso del anafórico *ils*, conserva la identidad de los «carpinteros». La mira del *hacer* de los «carpinteros» se precisa: apunta a los «preciosos artesonados», que se encuentran en posición de

sinécdoque descendente por relación con la «riqueza». Esta sinécdoque está abierta, ya que comprende igualmente a los ricos. Un *hacer* incongruente es atribuido a la «riqueza»: «reír». Finalmente, el todo, como en las charadas, está colocado bajo el signo de la «falsedad».

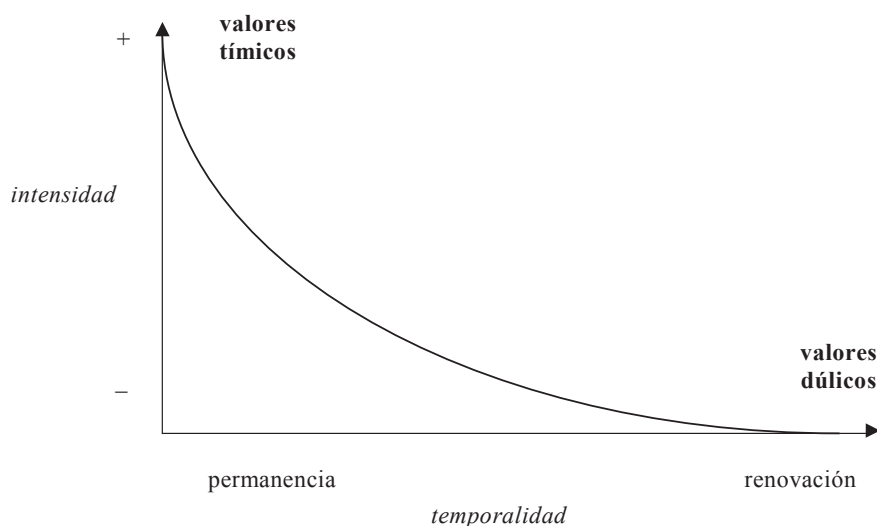
El mundo del *hacer* está dirigido, regido por el *hacer-hacer*, es decir, por la factividad, según *Semiótica 1* (Greimas y Courtés, 1982). Sin embargo, el acercamiento a la factividad en esta obra parece muy restrictivo, puesto que tiene por resorte el hacer persuasivo, como en la fábula de La Fontaine «El cuervo y el zorro». Pero ¿qué pasaría si el cuervo, en lugar de lo que supone el fabulista, se mostrase indiferente a la adulación? Como cualquiera puede verificar en la vida cotidiana, ¡la realidad es, al contrario, tan brutal! Creemos que los roles actanciales pertinentes no son aquí los del «pillo» y del «cándido», roles que han abastecido el teatro durante siglos, filón actualmente agotado, sino aquellos que, después de Hegel, son designados con los términos crudos de «amo» y «esclavo». Nos parece que la cuarta estrofa autoriza esta identificación: ¿no son designados allí los «carpinteros» por el enunciador como «súbditos de un rey de Babilonia»?

El segundo verso de la tercera estrofa: «*Ils préparent les lambris précieux*», aborda la cuestión del valor. En un estudio anterior (Zilberberg, 1988, pp. 193-196), también sobre otro poema de Rimbaud, «Larme», hemos avanzado la distinción entre *valores tímicos*, solidarios de las *necesidades*, y *valores dúlicos*, solidarios de los *deseos*; es claro que los «artesonados preciosos» pertenecen a los valores dúlicos. Los valores tímicos recaen en magnitudes que responden a un cuestionamiento de orden interoceptivo por parte de nuestro cuerpo *místico*; los valores dúlicos interesan a la propioceptividad y a nuestro cuerpo *práctico*, que los dispone en círculos más o menos próximos de sí: en el círculo inmediato en el caso del ornato, en un círculo retirado en el caso del decorado. Las magnitudes que sirven de plano de la expresión a los valores tímicos son disipativas, mientras que las que sirven de plano de la expresión a los valores dúlicos son persistentes, sólidas, y tienen, bajo esta condición, vocación a circular, a pasar de mano en mano\*.

---

\* Para un mejor conocimiento de estas nociones, véase Zilberberg, entrada «Querer/volición» en *Semiótica 2. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Greimas y Courtés, 1991) [NdT].

Bien entendido, el balance entre los valores tímicos y los valores dúlicos es inestable y propio de cada universo de discurso. Si prevalecen los valores tímicos, el enunciador se esforzará por hacer pasar los deseos por necesidades, y recíprocamente. Dentro de los límites de este análisis, nos atendremos primero a la divergencia temporal que existe entre los tipos de valor. Referidos al espacio tensivo, los valores tímicos son más apremiantes, más intensos que los valores dúlicos, pero, por lo demás, las temporalidades de unos y de otros son diametralmente opuestas: las magnitudes del plano de la expresión de los valores tímicos están bajo el signo de la permanencia, y para Rimbaud, de la «eternidad», mientras que las magnitudes del plano de la expresión de los valores dúlicos son efímeras, cada vez más efímeras en razón de la aceleración de la vida. Sea:



Verificamos una vez más que, en el marco del espacio tensivo, la extensidad, y especialmente la temporalidad, funcionan como un *divisor* con respecto a la intensidad, lo cual confiere a las operaciones sintácticas de atenuación y de aminoración una legitimidad inesperada y apreciable.

La segunda característica sobre la cual nos gustaría insistir concierne a la relación analógica entre el objeto de valor y el sujeto llamado «rico». Así como la relación del sujeto con los valores tímicos tiende hacia lo indecible, como solo tal vez Rimbaud lo entrevió en

su tiempo en *Comedia de la sed*<sup>5</sup> y en *Fiestas del hambre*, la relación con los valores dúlicos es ingenua y fetichista. *Ser* y *tener* se superponen uno sobre otro; según Benveniste, *tener* significa, después de pasar al lado del objeto, *ser de*; así pues, esos valores son proyectivos, y hasta miméticos. Como Rimbaud, Céline, en *Viaje al fin de la noche*, destaca la semejanza, la concordancia inevitable que se establece entre el hombre rico y esos bienes que justamente su riqueza le permite apropiárselos:

Cuando uno no tiene dinero que ofrecer a los pobres, es mejor callarse. Cuando se les habla de otra cosa que no sea el dinero, se los engaña, se está mintiendo, casi siempre. A los ricos es fácil entretenerlos, aunque solo sea con espejos, por ejemplo, para que se contemplen en ellos, puesto que no hay nada mejor que ver a los ricos contemplándose. (Céline, 1985, p. 334)

Los «artesonados preciosos» y los «espejos» pertenecen a un mismo paradigma.

La tercera estrofa atribuye a los ricos un *hacer* embarazoso: «reír». La semiótica del «reír» es una semiótica abierta e incierta. El texto de Baudelaire titulado *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* hizo época. Ahí desarrolla la tesis según la cual la genealogía del reír es satánica:

Reír, dicen ellos [los psicólogos del reír], es resultado de la superioridad. No me extrañaría que ante este descubrimiento, el psicologista

- 
- 5 En *Comedia de la sed*, sin duda otra de las cimas de la obra, Rimbaud, en los términos de la semiótica tensiva, redobra incesantemente el redoblamiento:

– Non, plus ces boissons pures,	[No más bebidas puras,
Ce fleurs d'eau pour verres;	ni flores de agua para jarrones;
Légendes ni figures	ni leyendas ni figuras
Ne me désaltèrent;	ya no me saciarán.
Chansonnier, ta filleule	Cantor, tu ahijada
C'est ma soif si folle,	es mi sed tan loca,
Hydre intime sans gueules,	Hidra íntima sin fauces,
Qui mine et désole.	que socava y destruye].

En *Fiestas del hambre*:

Ma faim, Anne, Anne,	[Mi hambre, Ana, Ana,
Fuis sur ton âne.	huye sobre tu asno.
Si j'ai du goût, ce n'est guères	Si aún tengo gusto, es apenas
Que pour la terre et les pierres.	de la tierra y de las piedras.
Dinn! Dinn! Dinn! Dinn! Mangeons l'air,	¡Din!, ¡don!, ¡din!, ¡don! Comamos el aire,
Le roc, les charbons, le fer.	la roca, los carbones y el hierro].

(Rimbaud, 1999a, pp. 352 y 382)

se echase a reír pensando en su propia superioridad. También se podría decir: reír proviene de la idea de superioridad. Idea satánica si alguna vez existió. ¡Orgullo y aberración! (Baudelaire, 1954a, p. 715)<sup>6</sup>

Dejando de lado la cuestión del «satanismo», el reír indica sobre todo que el observador percibe en el *hacer* del informador un déficit modal, el cual, referido al observador, se convierte para este último en una «superioridad». Como la mayor parte de nuestras vivencias, la risa mide y discrimina.

Esta semiótica, hemos dicho, es abierta. Rimbaud mismo pone en oposición «*rire de*» [reírse *de* alguien] y «*rire à*» [reírse *con* alguien o *con* algo]. La risa baudelairiana de inspiración satánica corresponde a la forma «*rire de*». En el poema, que establece absolutamente los límites de su campo de presencia, los «ricos» no pueden sino reírse de la inferioridad de los «carpinteros». Por el contrario, en los tres últimos versos de «Banderas de mayo», leemos:

C'est rire aux parents, q'au soleil,  
Mais moi je ne veux rire à rien;  
Et libre soit cette infortune.

[Reírse con los padres es como reírse con el sol,  
pues yo no quiero reírme con nada;  
quede en libertad este infortunio].

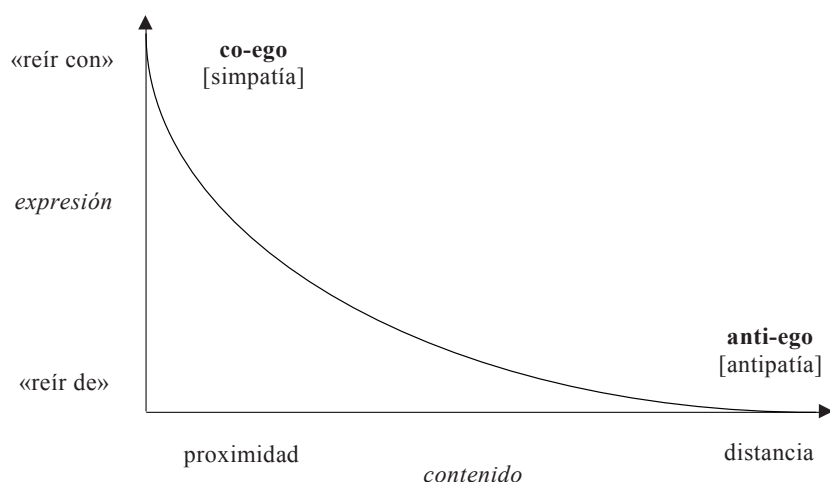
Estos tres versos establecen dos relaciones distintas: (i) una relación paradigmática y mítica entre el «sol» y los «padres»; y (ii) una relación sintagmática de indiferencia desengañada de parte del enunciador, la cual, como muchos lo han señalado, es portadora de acento premonitorio como si fuera la obra la que explica la vida [y no la vida la que explica la obra]. En razón de su estructura paradigmática, el «reír» permite organizar simplemente el campo de presencia: (i) en la dimensión de la intensidad, del «*rire à*» dirigido a los «padres» y al «sol», diremos que se trata de un reír de proximidad y de identificación,

---

6 Baudelaire adelanta un ejemplo que analiza en los siguientes términos, en la misma página: «Este pobre diablo está por lo menos desfigurado, tal vez se ha fracturado un miembro esencial. Sin embargo, la risa ha surgido, irresistible y súbita. Es seguro que si queremos penetrar en esa situación, encontraremos en el fondo del pensamiento cierto orgullo inconsciente. Ese es el punto de partida: *yo* no me caigo; *yo* camino derecho; *yo* tengo el pie firme. No sería *yo* el que cometiera la estupidez de no advertir que la vereda está interrumpida o de no ver que un adoquín pone en peligro el siguiente paso».

mientras que el «reír de», según la hipótesis de Baudelaire, que hacemos nuestra, es un reír de rechazo y de antagonización; al estallar de risa, al apresurarme a estallar de risa —Baudelaire subraya que esa risa es «irresistible y súbita»—, alejo al otro de mí, o más bien: alejo de mí mismo un yo totalmente dispuesto a simpatizar con otro, y si lo logro, virtualizaría la piedad rousseauiana y la decencia elemental; (ii) de manera totalmente inesperada, el «reír» regula la extensidad en el sentido de que el «*rire à*» [reír con] es acogedor, mientras que el «reír de» es rechazador, y es obvio que el número de los rechazados supera con mucho al número de los admitidos.

En términos de la sintaxis extensiva, el «reír de» está del lado de la «selección» [*du tri*]; y el «reír con» se coloca en el lado de la «mezcla» [*du mélange*]. Una semiosis inmediata adquiere cuerpo, la cual tiene por plano de la expresión las dos formas del «reír» indicadas, y por plano del contenido, la tensión entre la simpatía y la antipatía.



Este motivo mítico del parentesco designa literalmente<sup>7</sup> los seres próximos, aquellos que constituyen en el poema titulado «Âge d'or» [Edad de oro] la «familia»:

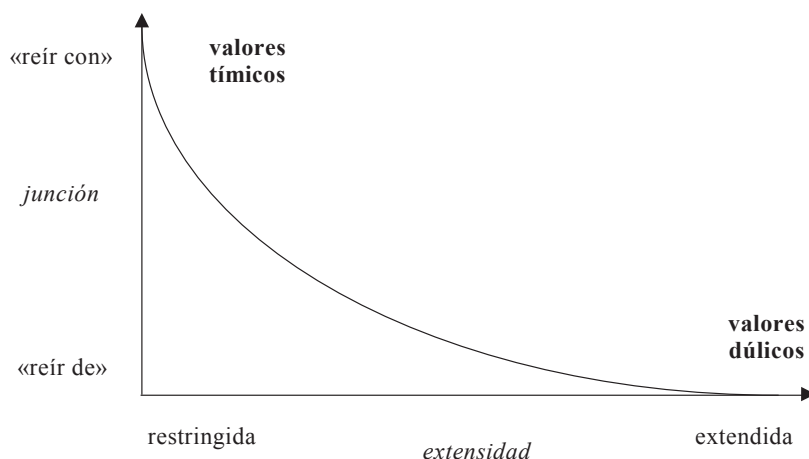
7 La singularidad de la poesía de Rimbaud es paradójica, puesto que el sentido no reside en la búsqueda de una trascendencia cifrada, sino en la aclaración de la literalidad.

Reconnais ce tour  
Si gai, si facile:  
Ce n'est qu'onde, flore,  
Et c'est ta famille!

[Reconoce el giro  
tan alegre, tan fácil.  
No es más que onda, flora,  
¡y esta es tu familia!]  
(Rimbaud, 1999a, p. 370)

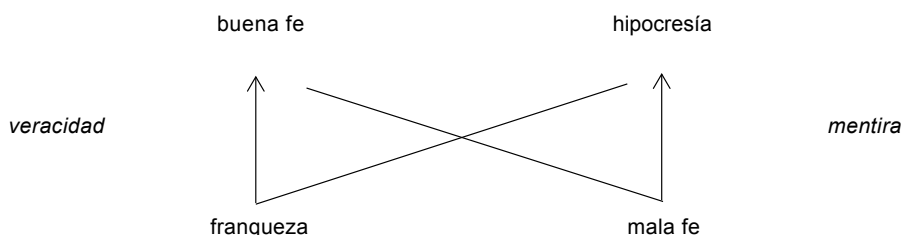
*Comedia de la sed* acoge de entrada a los «abuelos» [ascendientes, ancestros]: «*Nous sommes tes Grands-Parents, / Les Grands!*» [Nosotros somos tus abuelos, ¡los Ancestros!]. Esta «familia» es una familia abierta y su orientación es más maternal que paternal, como lo indica el undécimo verso del soneto «*Le dormeur du val*»: «*Nature, berce-le chaudement: il a froid*» [Naturaleza, acúnalo con calor: tiene frío].

«*Bonne pensée du matin*» hace entrar en esta familia a Venus. La apertura a esta clase de actantes intercesores es obtenida por la suspensión de los «clasemas» básicos. Sin embargo, aunque es abierta, la clase de magnitudes que satisfacen las necesidades es menos numerosa que la de aquella que satisface los deseos:

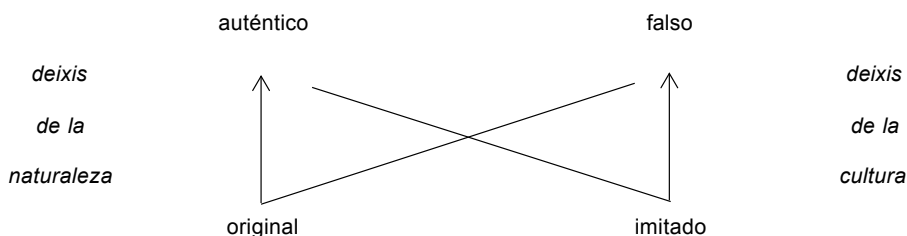


El cuarto verso de la tercera estrofa complica aún más las cosas al convocar la veridicción con el sintagma «bajo falsos cielos». Sugerimos escindir la veridicción a fin de tomar en cuenta la divergencia clasemática entre las magnitudes que presentan el rasgo /humano/ y las magnitudes con el rasgo /no-humano/. Si se trata de una relación de persona a persona, hablaremos de *sinceridad*; si es cuestión de la

relación de una persona con un objeto, hablaremos de *autenticidad*. Los discursos y los programas al servicio del *hacer* persuasivo tienen buen cuidado de ajustar las dos dimensiones: el que arguye a partir de su sinceridad no omitirá proporcionar a su interlocutor al menos una prueba «material» de su buena fe, así como el que afirma la autenticidad de un objeto asegurará a su interlocutor de su perfecta sinceridad. El sistema de las modalidades de la sinceridad funcionaría así:



El sistema de la autenticidad se presenta en este poema de la siguiente manera:

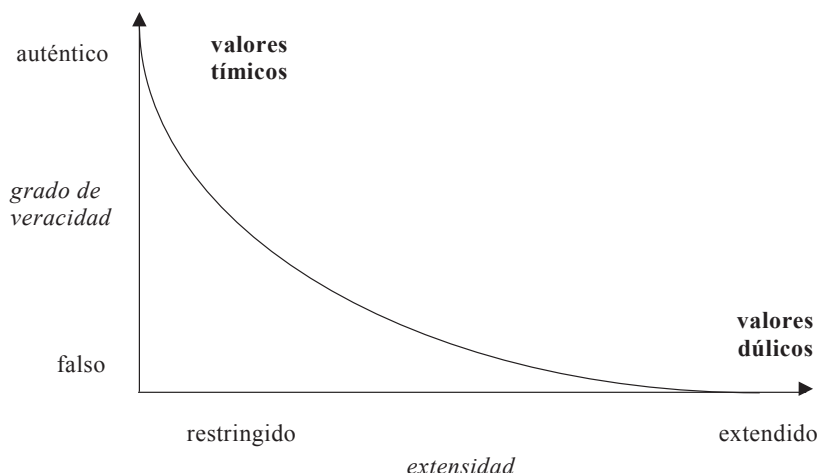


Coincidencia o necesidad, la definición de la riqueza por el *Micro-Robert* incluye la sospecha: «2. Cualidad de lo que es costoso o lo parece. La riqueza de los cortinajes, del decorado». En «Bonne pensée du matin», la falsedad no es táctil, no se halla bajo el signo del engaño, es, por decirlo así, ontológica. Las magnitudes propias de los valores dúlicos que proporciona la «riqueza» son artificiales, mientras que las magnitudes propias de los valores tímicos son reconocidas como inimitables. Rimbaud forma parte de la estrecha familia de espíritus que se podrían agrupar bajo la denominación de *naturalismo admirativo*. Ernest Delahaye presta a Rimbaud el pensamiento siguiente:



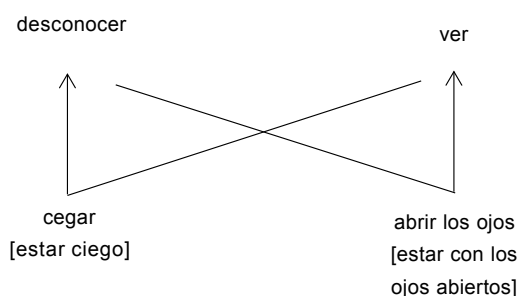
Mira. ¿Dónde encontrarás un objeto de lujo o de arte de una estructura más sabia que esa flor de los campos? Cuando todas las instituciones sociales hayan desaparecido, la naturaleza nos ofrecerá siempre, en variedad infinita, millones de joyas. ¿Y qué grandeza, qué belleza ves tú en la codicia grosera, en la vanidad idiota? ¿Sufrirás mucho de ver desvanecerse esos queridos móviles de la actividad moderna? (Rimbaud, 1954b, p. XXIII)

En esta familia, habría que incluir a Goethe, a d'Arcy Thompson, al Valéry de «El hombre y la concha», a Lévi-Strauss, a Thom, a Petitot, pero ciertamente no a Baudelaire, en razón de su aversión declarada al «vegetal irregular». La irreconciliabilidad de los valores tímicos y de los valores dúlicos se confirma una vez más:



Desde el punto de vista paradigmático, los valores dúlicos son no solamente numerosos y diversos, sino que, además, la industria humana aumenta incesantemente su número; se encuentran sobre todo bajo el signo de la facticidad: tratando de reproducir lo inimitable, aquí el cielo, no producen más que «falsos cielos». Su sintaxis mercantil presupone la riqueza. Poco numerosos, los valores tímicos gravitan en torno del /calor/ y de la /liquidez/, del azul y de la «onda». Desde el punto de vista sintáctico, los valores tímicos escapan al intercambio, al juego del donante-por-donante, a la apropiación, a la confiscación. Su acceso al campo de presencia es asunto del «sobrevénir», y más precisamente, del ejercicio de una modalidad cognitiva: el desengaño. Esta modalidad

forma parte de un sistema que problematiza el ver-saber haciendo un lugar a la concesión: ¿por qué no vemos lo que, según los clarividentes, *no obstante*, «salta a los ojos»? El sistema de las modalidades elementales de la invisibilidad de la evidencia se presenta así:



Hemos colocado entre corchetes la voz pasiva, porque la ceguera y el desengaño suponen para un mismo actor dos actantes distintos, como se observa a propósito de la represión freudiana.

Esta modalidad inapreciable y súbita del engaño es la que concentra toda la atención de Pascal (1954) en el texto relativo a los tres órdenes de grandeza (pp. 1341-1342); es la misma que opera en la estrofa de «L'Éternité», ya citada:

Ha sido recobrada  
¿Qué? La Eternidad.  
Es el mar que va  
en pos del sol.

Y soporta el «¿Qué?», que es la voz del desengaño, la voz de aquel que, engeguécido, no ha captado la buena nueva contenida en el primer verso. Como lo indica igualmente la estrofa, también citada:

Reconoce el giro,  
tan alegre, tan fácil.  
No es más que onda, flora,  
¡y esta es tu familia!

La enigmática tercera estrofa se interesa poco por su sentido: la aspiración al *ser* de los «carpinteros» y su *hacer* efectivo están en discordancia el uno con el otro. Sin embargo, la tercera estrofa inicia

un reajuste al transportar a los «carpinteros» del *chantier* al «desierto de musgo», e imponiendo una ralentización que tiene por término inicial la /agitación/ y por término final la /tranquilidad/. La tercera estrofa tiene sobre todo el mérito de asimilar los valores dúlicos a los valores de universo.

## 2.6 La cuarta estrofa

La fisonomía de la cuarta estrofa es singular por varias razones. Comienza por una exclamación que, según la definición de Fontanier (1968), marca un incremento de las valencias tensivas:

La exclamación tiene lugar cuando uno abandona de golpe el discurso ordinario para dejarse llevar por los impulsos impetuosos de un sentimiento vivaz y súbito del alma. [...] Todas las pasiones, todos los sentimientos y todas las aspiraciones del alma, la alegría, el dolor, la piedad, la ternura, la admiración, el horror, el odio, la ironía, la alabanza, la optación, la imprecación, etcétera, emplean la exclamación, y por todas partes se encuentran ejemplos. (p. 370)

Esta estrofa constituye para la progresión del poema un pivote. Los dos primeros versos: «*Ah! pour ces Ouvriers charmants / Sujets d'un roi de Babylone*» [¡Ah!, por estos Obreros encantadores / súbditos de un rey de Babilonia], remiten a las estrofas dos y tres, mientras que los versos tres y cuatro: «*Venus! laisse un peu les Amants, / Dont l'âme est en couronne*» [¡Venus!, deja por un rato a los Amantes, de alma aureolada], hacen eco a la primera estrofa. Desde el punto de vista enunciativo, la exclamación representa para el enunciado el tránsito de la posición implícita a la posición explícita, tránsito confirmado por el empleo del imperativo y por el ostensivo *ces* [estos] en el sintagma «estos Obreros encantadores». Finalmente, el campo de presencia se ha reorganizado en el sentido en que la pareja: [«carpinteros»-«ricos»] es reemplazada por la pareja: [«Obreros»-«Amantes»].

El enunciadador toma la palabra, pero en imperativo, es decir, según una modalidad muy particular. Los gramáticos nos dicen que el imperativo expresa, en la relación con el otro, unas veces, la orden, otras veces, el ruego. Esta relación paradigmática elemental es solidaria con una desigualdad radical, estatutaria, como aquella que enlaza al amo y al esclavo: (i) si el inferior es autorizado a presentar una demanda al superior que tiene autoridad sobre él, estamos en presencia de un imperativo de ruego; (ii) cuando el superior se dirige al inferior sobre el cual tiene autoridad, no se trata de demanda, sino de un imperativo

de mandato. En nuestro poema, el imperativo *laisse [deja]* es un imperativo de ruego, en la medida en que el enunciador se dirige a un ser infinitamente superior: Venus. Por lo demás, la locución adverbial «*un peu*» [por un rato] orienta también el imperativo hacia la plegaria, moderando de esa manera la demanda, puesto que el inferior se siente obligado, por decirlo así, a ajustar su demanda a su indignidad.

La plegaria sigue siendo un *hacer*, es decir, una praxis discursiva que pone al servicio de un *querer* preciso su probada eficiencia. En *Filosofía de las formas simbólicas*, Cassirer (1998, t. 2) asemeja la plegaria a la magia: «El poder que contiene la plegaria es de origen y naturaleza mágica: radica en la exigencia que el poder encantatorio de la palabra ejerce sobre la voluntad de la divinidad» (p. 282). Sin embargo, en el universo de discurso de la modernidad, la plegaria no es un performativo, de suerte que el discurso de *ego* no es ya dirigido a una potencia soberana que uno puede doblegar y obligar, sino solamente un *alegato* razonado orientado a una potencia razonable y equitativa, a la que se trata de convencer con argumentos juiciosos de acceder a la demanda mesurada que se la presenta. La retórica, es decir, según Aristóteles, el hacer persuasivo<sup>8</sup>, viene a ocupar ahora, pero en tono inferior, ese vacío que la virtualización, la erosión de la fe y de la magia ha determinado.

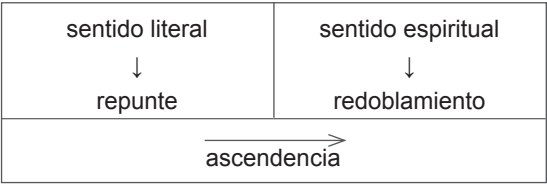
El alegato reposa en la puesta en evidencia de la desigualdad de trato aplicado a los «Obreros» y a los «Amantes» que tolera Venus. El primer verso evoca la apariencia simpática de los «Obreros» para poner en oposición con el enigmático segundo verso: «*Sujets d'un roi de Babylone*» [Súbditos de un rey de Babilonia], y hacer así comprender a la divinidad que los «Obreros» no merecen la suerte que tienen. Este segundo verso efectúa una trasposición temporal que le confiere un alcance *alegórico*, e incluso tropológico. Si se examina con atención el objetivo de la alegoría, es fácil advertir que su resorte es propiamente intensivo. Fontanier (1968) propone la definición siguiente:

Ella [la alegoría] consiste en una proposición de doble sentido: un sentido literal y un sentido espiritual al mismo tiempo, por medio del cual se presenta un pensamiento bajo la imagen de otro pensamiento, a fin de hacerlo más sensible y más sorprendente que si fuera presentado directamente y sin ninguna especie de velo. (p. 114)

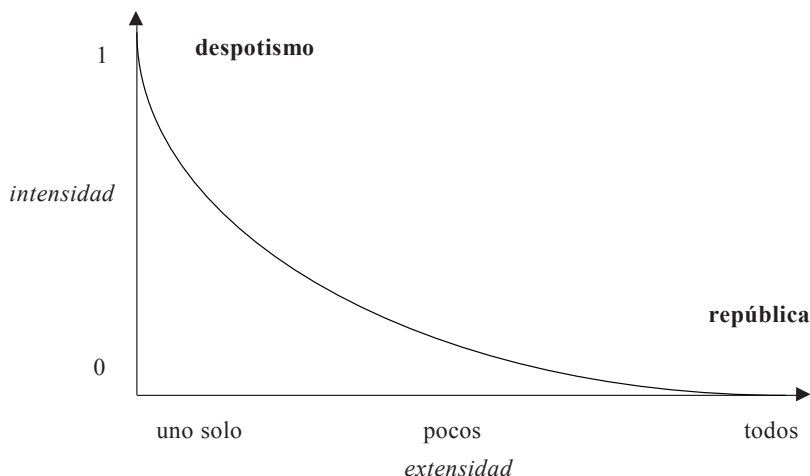
---

8 Según Aristóteles (1998): «La retórica es la facultad de considerar, para cada asunto, aquello que puede ser apropiado para persuadir» (libro I, cap. II).

Consideramos que el sentido literal está correlacionado con el *repunte*, es decir, con la instalación de determinada magnitud en el campo de presencia, o a su mantenimiento en él si dicha instalación ya ha tenido lugar. Desde ese momento, la introducción de un sentido «espiritual», posiblemente alegórico, topológico o anagógico, será atribuida al redoblamiento, el cual, según Fontanier, convierte el contenido en términos de valencias en «más sensible y más sorprendente»:



El verso examinado es a la vez claro y oscuro. Es patente que la dirección semántica que resalta es de parte a parte disfórica. Sigue siendo oscuro en razón de los sincretismos y de las latencias que subsume. Los «Obreros» son calificados como «súbditos», es decir, son colocados en una relación de dependencia, de sumisión tal que solo una intervención sobrenatural puede poner fin a esa sujeción. El actante culpable de esa esclavitud es designado como «rey de Babilonia»; según la enciclopedia, los rasgos asociados a «Babilonia» son el despotismo, el gigantismo de las construcciones, la corrupción, la depravación; aunque todos esos rasgos históricos pueden ser deducidos de la estructura política, tal como resulta después de su inmersión en el espacio tensivo. Seguimos poniendo en la ordenada la fuerza, o sea, el poder político, y en la abscisa, la distinción de los poderes, así como el número de los detentadores o de los participantes en el poder, adoptando el análisis clásico de Montesquieu en *El espíritu de las leyes*.



Constatamos una vez más que la cifra de la extensidad funciona como un divisor. En el despotismo, un actor exclusivo concentra la totalidad de los poderes; en la democracia censal [por representación], una minoría se reparte los poderes; en la democracia basada en el sufragio universal, todos reciben una parte del poder por ínfima que sea, de tal manera que sea compartido.

La relación entre los dos primeros versos de la cuarta estrofa: «¡Ah!, por estos Obreros encantadores, / súbditos de un rey de Babilonia», puede ahora ser catalizada. El *Micro-Robert* da del epíteto *charmant* [encantadores] el análisis siguiente: «Que es muy agradable (de mirar, de frecuentar)». Por sí mismo, este epíteto está fuera de alcance, pero nos parece que la relación propuesta entre los dos versos es concesiva a partir de la glosa de apoyo: «A pesar de que son súbditos de un rey de Babilonia, estos Obreros siguen siendo encantadores, es decir, agradables en su trato». Esta catálisis argumentativa se inscribe en la breve defensa que el enunciador esboza.

Una vez establecido o recordado el mérito de los «carpinteros», el enunciador apostrofa a Venus, es decir que impone al enunciatario su presencia, no en el modo de «llegar a», que corresponde a la tercera persona, sino en el modo del «sobreenir», o sea, de la segunda persona. Fontanier (1968), en su análisis del apóstrofe, lo presenta como una «distracción repentina». A este respecto, el apóstrofe se halla formalmente próximo de la hipotiposis.

En los versos tercero y cuarto: «¡Venus!, deja por un momento a los Amantes / de alma aureolada», el enunciador avanza el argumento

principal, que consiste en reprochar su injusticia a la divinidad invocada, operando siempre con la concesión, pero ahora invirtiéndola: «*aunque* los “Amantes” estén satisfechos, Venus, no dejes de velar por ellos». Dicho de otro modo, Venus está demasiado cerca de los «Amantes» y demasiado lejos de los «carpinteros», según la hipótesis en virtud de la cual para los hombres como para los dioses la gran tarea consiste en definir y conservar la «buena distancia» entre unos y otros. Pero la defensa del enunciador se basa en una presuposición mayor: la *finitud*, que vale igualmente para los dioses y para los hombres. La benignidad de Venus tiene también sus límites, y ella no puede favorecer a unos sin descuidar a los otros, a los que venía favoreciendo hasta entonces. El universo del sentido estaría, pues, partido, repartido en dos esferas, en contraste la una con la otra: una esfera acumulativa, utópica, que funcionaría según el «y... y...», es decir, una esfera en la que el redoblamiento del redoblamiento sería posible, y una esfera coercitiva, a la vez distributiva y privativa, ya que funcionaría según el «o... o...», es decir, una esfera en la cual el repunte tendría por condición una atenuación, y el redoblamiento, por condición, una aminoración. Así como lo piensa Cassirer (1998, t. 2), en esta esfera el límite resulta creador:

Ellos [los deseos y los apetitos de la sensualidad] se limitan, por el contrario, a puntos precisos, de suerte que la fuerza aquí retenida, y en cierto sentido almacenada, está disponible para otros fines. Solo limitando así, con actos negativos de ascesis y de sacrificio, su *extensión*, el deseo puede llegar a la concentración más intensa de su *comprensión*, es decir, de su contenido, y acceder de ese modo a una nueva forma de conciencia. (p. 275)

A falta de esta limitación, al mismo tiempo escandalosa y necesaria, y que perdura, me parece, en lo más profundo de la mayor parte de las grandes religiones, la defensa del enunciador simplemente ni siquiera podría tener lugar.

## 2.7 La quinta estrofa

La quinta estrofa empieza también con un apóstrofe que permite una formulación de la ascendencia. En primer lugar, la realeza recibe su paradigma: a la realeza «babilónica», humana y maléfica de la cuarta estrofa, se opone ahora la realeza mítica y benéfica de la quinta estrofa.

La misma progresión ascendente puede ser notada a propósito del apóstrofe. La quinta estrofa recurre de nuevo al apóstrofe, aunque amplificándolo por el empleo esta vez de la interjección tónica ô. Pero

si la apelación a Venus es en la cuarta estrofa del orden del repunte por el empleo distanciador de la tercera persona, ¿cuál es en este punto preciso la forma del redoblamiento? Tenemos que volver a partir de nuevo del análisis de Fontanier (1968):

El apóstrofe, que acompaña con bastante regularidad a la exclamación, es esa desviación súbita del discurso por medio de la cual uno se aleja de un objeto para dirigirse a otro objeto, natural o sobrenatural, ausente o presente, vivo o muerto, animado o inanimado, concreto o abstracto, o para dirigirse a uno mismo. (p. 371)

Este análisis exige tres observaciones: (i) tratándose del modo de eficiencia, nos encontramos primero en el orden del «sobrevénir», en el orden del *evento*<sup>9</sup>; (ii) el paradigma de las magnitudes susceptibles de ser interpretadas es muy abierto; (iii) el apóstrofe supone una fiducia elevada. Si no retenemos del apóstrofe más que sus relaciones más intensas, entonces, tenemos derecho a considerar que el apóstrofe tiene por superlativo, en el orden de la creencia, la *epifanía*. El apóstrofe y la epifanía entran en reciprocidad: del apóstrofe se debe decir que es una epifanía atenuada en la exacta medida en que la epifanía es un apóstrofe realzado.

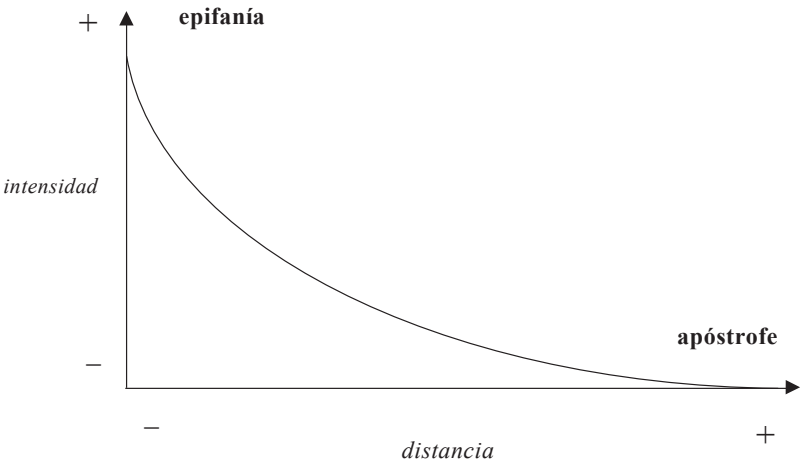
---

9 Si en nuestro universo de discurso la expresión del «sobrevénir» es resultado de la sintaxis, en algunas lenguas es confiada a la morfología. En una extensa nota que figura en el texto titulado «Un regard sur l'âme japonaise», Claudel (1973) analiza en los siguientes términos la palabra *Kami*: «La palabra *Kami*, según Hirata Atsutané, designa todo aquello que en este mundo posee una virtud extraña y misteriosa. En todos los pueblos del Pacífico, polinesios o malasios, se encuentran expresiones análogas, tales como *mana*, *tabou*, *kramat*, etcétera. El radical *KA* interviene en la composición de gran número de palabras que provienen de una reacción de la sensibilidad en presencia de todo aquello que es misterioso, inquietante, inasimilable por la vida social, causado por alguna influencia que escapa a nuestro poder. *KA* es uno de elementos primarios de la lengua japonesa original. Tiene la forma fonética de una exclamación, que habría llegado al lenguaje humano de una articulación prehumana. Todos los sentidos que hemos analizado de la palabra *Kami* están asociados con el “estremecimiento religioso”, con eso que podríamos llamar la *reacción KA*. Esta emoción *KA* se encuentra en la base misma del sobrenaturalismo primitivo, de toda filosofía primitiva de lo superordinario, a la cual el hombre primitivo llega generalizando sus experiencias separadas. Ella pone la atención en un estado de actividad especial, introduce una actitud vigilante; es una emoción que responde a una multitud de objetos diversos, sin aparente relación» (pp. 1123-1124).



definidos → definientes ↓	apóstrofe ↓	epifanía ↓
presencia →	trascendencia	inmanencia
modo de eficiencia →	hacer venir [actualización]	sobrevenir [realización]

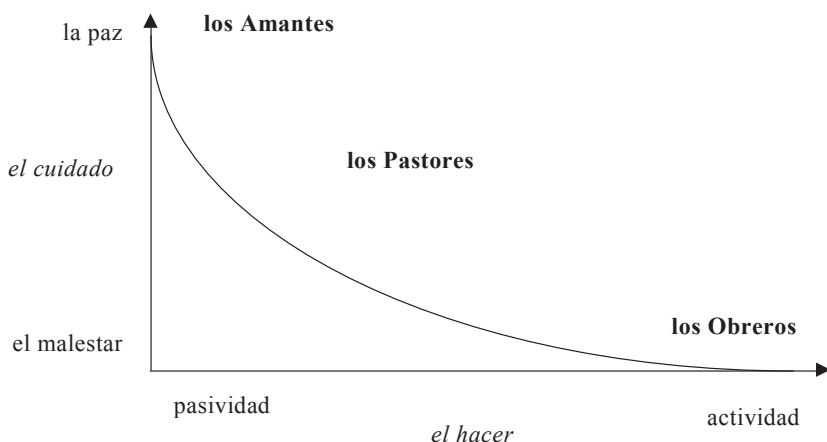
O en forma diagramática:



Somos conscientes de que este «tomar en cuenta» de la literalidad arrastra este poema, y más ampliamente los poemas de 1872, hacia una isotopía, o hacia una órbita que calificaríamos, para ir de prisa, de religiosa. Nos contentaremos con poner de relieve, por el momento, esta inflexión que va contra ideas aceptadas a propósito de Rimbaud.

Y eso no es todo. El primer verso de la quinta estrofa sustituye el nombre *Venus* por su definición funcional: «Reina de los Pastores». Esta sustitución puede ser vinculada con la posición particular de los «Pastores», equidistantes de los «Amantes» y de los «Obreros». De los «Amantes» sabemos que, en el orden del *ser*, «*leur âme est en couronne*» [su alma está aureolada], es decir, «en paz», puesto que a Venus se le pide que ponga a los «Obreros» en un estado semejante al de los «Amantes». En este punto, los «Pastores» se definen por el cuidado y la preocupación; en cambio, los «Obreros» de la cuarta estrofa, por el malestar y la desgracia. En relación con la dimensión decisiva del *hacer*, los «Pastores» ocupan igualmente una posición intermedia entre

la pasividad de los «Amantes» y la actividad de los «Obreros» de la cuarta estrofa.



Los dos imperativos dirigidos a Venus se hallan en una relación de ascendencia. *Laisser* [dejar] en la cuarta estrofa está atenuado: «*laisser un peu*» [dejar por un momento], mientras que el segundo imperativo *porte* [llevar] no recibe ninguna moderación. La última estrofa tiene una organización narrativa compleja en dos tiempos. (i) Una fase propedéutica de repunte que introduce «*l'eau-de-vie*» [el aguardiente] en el campo de la presencia y le confía dos tareas: perennizar el estado alcanzado por los «trabajadores» en la tercera estrofa, la «tranquilidad»; y prevenir la degradación siempre posible de la esfera con impaciencia, la cual abreviaría el estado eufórico del sujeto de estado. (ii) Una fase superativa, culminativa, de redoblamiento, que tiene por plano de la expresión «*le bain dans la mer, à midi*» [el baño en el mar, al mediodía]. Esta partición permite la conciliación del «llegar a» y del «sobrevivir».

La intercesión de Venus tiene por *mira* hacer a los «trabajadores» semejantes a los «Amantes», transformándolos en «sujetos según el *ser*», en sujetos extáticos. Pero esta ascendencia interseca, según una medida que indicaremos en un momento, la progresión que la hermenéutica ha categorizado. El pensamiento medieval distinguía en materia de interpretación cuatro posibilidades:

Ese sentido hay que explicitarlo según las cuatro formas de interpretación que distinguen las fuentes medievales: la interpretación histórica, alegórica, tropológica y anagógica. Mientras que con la primera uno aprehende tal acontecimiento en su realidad puramente empírica, solo los otros tres develan el tenor particular, la significación ética y metafísica. (Cassirer, 1998, t. 2, p. 313)<sup>10</sup>

El sentido histórico o literal es aquí aferente al «*eau-de-vie*»; toda agua es vital en el universo de Rimbaud. En *El agua y los sueños* (1993), Bachelard habla de la «marca hídrica profunda del psiquismo de Rimbaud» (p. 151). La asombrosa carta que le dirige a Ernest Delahaye, fechada en «*Jumphe 72*», ya citada, va en el mismo sentido: «[...] odio el verano, que me mata cuando se manifiesta un poco. Tengo una sed como para temer la gangrena: lo que más echo de menos son los ríos de las Ardenas y los belgas» (Rimbaud, 1954b, p. 286). Sin hablar de *Comedia de la sed*, que termina con la estrofa siguiente:

Mais fondre où fond ce nuage sans guide,  
Oh! favorisé de ce qui est frais!  
Expirer en ces violettes humides  
Dont les aurores chargent ces forêts?

[¡Quién pudiera fundirse donde se funde esa nube sin guía,  
y sentirse favorecido con todo lo que es fresco!  
¡Expirar en esas violetas húmedas  
con las que las auroras llenan estos bosques!

Los sentidos alegórico y tropológico, que van de lo visible a lo visible, están aquí aparentemente en sincretismo y conciernen, creemos, al valor, para Rimbaud, a la negación de todo valor, reconocido al trabajo. La tercera estrofa ha señalado la alienación; la cuarta, la sujeción asociada al trabajo. En «*Mauvais sang*» [Mala sangre], Rimbaud ha confiado su angustia a la idea de tener que ejercer un oficio, cualquiera que sea:

---

10 Véase también Rastier (1987, p. 167).

Tengo horror a todos los oficios. Patronos y obreros, todos campesinos, innobles. La mano que escribe vale lo mismo que la mano que ara. ¡Qué siglos de manos! Mi mano nunca será mía. Además, la domesticidad lleva muy lejos. La honestidad de la mendicidad me entristece. Los criminales me dan asco, como los castrados: yo estoy intacto, pero me da lo mismo. (Rimbaud, 1999b, p. 75)

Queda el sentido anagógico, el sentido «supremo»<sup>11</sup>, que, según Cassirer, va de lo visible a lo invisible. Desde el instante en que no coincide con las vías institucionales, este sentido anagógico singular, idiolectal, es difícil de enunciar, puesto que establece entre el sujeto de estado y los valores tímicos una relación de identidad, si no de fusión, mientras que la relación del sujeto con los valores dúlicos es una relación de extrañeza [con lo extraño]. Los dos últimos versos están tanto para el sujeto como para el objeto en dirección ascendente: (i) la «paz», que el *Micro-Robert* describe en estos términos: «estado del alma que no es turbado por ningún conflicto, por ninguna inquietud», comporta una energía concesiva intensificante, ausente de la «tranquilidad», que no es más que implicativa: «estado estable, constante, o modificado regular y lentamente»; (ii) si la absorción del «aguardiente» es del orden del repunte, y a fin de cuentas de la condición previa, «el baño en el mar, a mediodía» es del orden del redoblamiento, si no del sobrepasamiento, conforme con la estructura de la anagogía. Una magnitud del plano de la expresión adquiere de pronto, en razón de la exclusividad que le toca en suerte, un valor infinito en el plano del contenido, es decir, según el *ser*.

## 2.8 Para concluir

El punto de vista tensivo permite moderar la solución de continuidad entre la hermenéutica y la semiótica con una condición: admitir que el tránsito de un sentido al otro, según el orden indicado, adviene por concesión. Cada uno de los sentidos es suficiente, y, *no obstante*, el sentido añadido o sustituyente va más lejos que aquel al que se añade o al que sustituye.

---

11 «El sentido supremo, es decir, “anagógico”, de un texto o de un acontecimiento preciso aparece cuando se llega en ellos a una referencia a lo supraterrrestre, o a su manifestación inmediata, la Iglesia» (Cassirer, 1998, t. 2, p. 314).

contenido ↓		expresión ↓
semiótica ↓	hermenéutica ↓	
repunte →	sentido literal	«aguardiente»
redoblamiento →	sentido alegórico	«emancipación de los súbditos del rey de Babilonia»
sobrepasamiento →	sentido anagógico	«el baño en el mar, al mediodía»

El Rimbaud que aparece en filigrana en este poema está más próximo de Claudel, quien veía en él «el ángel de Charleville», que de Breton. Numerosos poemas del año 1872 se inscriben en lo que, por la referencia a la veta concesiva que trabaja sus textos, designaríamos como un *materialismo espiritual*, el cual como un arco se apoya en un sentido literal, pero sin encerrarse en él, y apunta al sentido anagógico. Es común notar esa elevación del sentido, pero el retorno del sentido anagógico hacia el sentido literal no es menos importante, como lo señala Cassirer (1998, t. 2): «La tensión entre el mundo, al que el signo mismo pertenece, y lo que por él se expresa, adquieren una intensidad y un alcance totalmente nuevos, lo cual implica también una conciencia acrecentada del signo» (p. 341).

Habiendo llegado al término del análisis del texto, nos gustaría volver al título: «Bonne pensée du matin». Como el sentido proviene del espacio tensivo, las características del sentido son, por continuidad de la hipótesis, tributarias de esa pertinencia. El espacio tensivo es un espacio de diferenciación; en consecuencia, es importante reconocer, tanto para los sujetos como para los objetos, la región elegida: ¿será la de los valores de absoluto, intensos y exclusivos?, ¿o bien la de los valores de universo, débiles e indefinidos? Tratándose de los sujetos, Rimbaud no ha cesado de dudar entre el compromiso de tipo sartriano para la época de la Comuna y el «desligamiento» [no-compromiso]:

Des humanis suffrages,  
Des comunns élans,  
Là tu te dégages  
Et voles selon\*.

[De los humanos sufragios,  
de los comunes impulsos,  
allá tú te alejas,  
y vuelas tal vez].

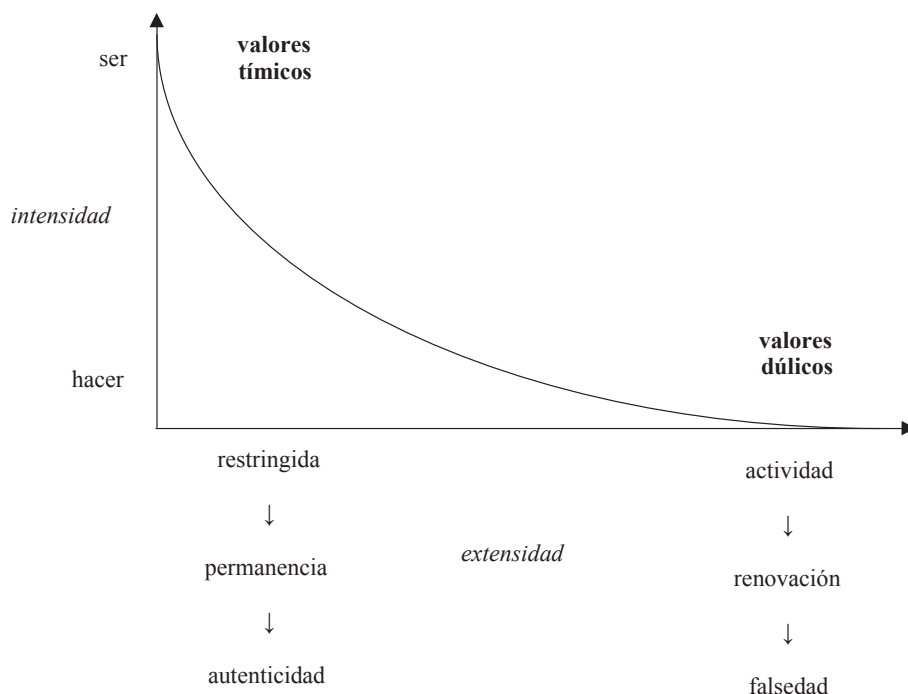
No ha dejado de balancear entre el *yo* sin *nosotros* y *nosotros* sin el *yo* para alcanzar tal vez un estado de neutralidad en el que ni el *yo* ni el *nosotros* tuvieran ya curso. En «Bonne pensée du matin», la mira es claramente altruista.

Tratándose de los objetos, los valores tímicos son indivisibles y, *sin embargo*, compartidos: ¿acaso Venus no es invitada a extender a los «carpinteros» los favores que prodiga a los «Amantes» y a los «Pastores»? Por su lado, los valores dúlicos son divisibles y, *no obstante*, no compartidos; eso hace que haya «ricos» que ríen «bajo falsos cielos» y «no-ricos». Por esos dos motivos, este pensamiento bien merece calificarse de «bueno», puesto que es a la vez pertinente y generoso.

Hemos colocado en el siguiente diagrama las principales tensiones que trabajan en este poema:

---

\* En «L'Éternité» (Rimbaud, 1999a, p. 368) [NdT].



En el intento de apreciar el resultado de un trabajo analítico, podemos convocar los tres componentes del «principio de empirismo»: exhaustividad, no-contradicción y simplicidad. La exhaustividad es una quimera fácil de reconocer a partir del siguiente apólogo tomado de Wittgenstein:

Tal vez se acuerden del «ejercicio» que proponía Wittgenstein cuando señalaba todo lo que es necesario saber para comprender una frase tan simple como «El gato está sobre el felpudo». El vocabulario, la sintaxis francesa, ciertamente, pero también la historia de los animales, la historia de la domesticación, la historia de las ciudades, de la higiene, del interior burgués, de la importación de cáñamo, del tejido, etcétera. (Maggiori, 2005, p. XI)

El ejercicio al que nos hemos entregado lo prueba igualmente a su manera, puesto que hemos acogido en el campo de presencia de la segunda lectura del poema magnitudes que habían sido virtualizadas en la primera, y tal vez un tercer análisis descubriría ceguedades, en concordancia con el principio de invisibilidad de las evidencias de las que hemos dado cuenta nosotros mismos más arriba...

El principio de no-contradicción exige un manejo más delicado, en la medida en que el discurso tiene por objeto el tratamiento mismo de las tensiones contradictorias. El lenguaje tiene por objeto, según una medida delicada de formular, un reparto que obliga: si la situación inicial es la de «y... y...», el sujeto tratará de transformarla en «o... o...», y de descubrir una contradicción, una irreconciliación definitiva. Pero también el proceder inverso, que consiste en cambiar una exclusión recíproca en coexistencia, es igualmente legítimo. En este caso, si ninguna resolución interviene, la contradicción deberá ser registrada, como ocurre en el undécimo verso del soneto «Causerie»\* [Charla], de Baudelaire:

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose!  
Mais la tristesse en moi monte comme la mer,  
Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose  
Le souvenir cuisant de son limon amer.

– Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme;  
Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé  
Par la griffe et la dent féroce de la femme.  
Ne cherchez plus mon coeur; les bêtes l'ont mangé.

Mon coeur est un palais flétri par la cohue;  
On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux!  
– Un parfum nage autour de votre gorge nue!...

Ô Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux!  
Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes,  
Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes!

[¡Eres un bello cielo de otoño, claro y rosa!  
Mas la tristeza en mí como la mar asciende,  
y en su refluo deja en mi labio amoroso  
el recuerdo punzante de su limón amargo.

Tu mano resbala en vano por mi seno desfalleciente;  
lo que ella busca, amiga, es un lugar saqueado  
por la garra y el diente feroz de la mujer.  
No busques mi corazón; lo han comido las fieras.

Mi corazón es un palacio mancillado por la chusma;  
¡en él se sacian y se matan y se agarran del pelo!  
¡Flota un perfume en torno de tu cuello desnudo!

---

\* En *Las flores del mal* (Baudelaire, 1954d, pp. 248-249)



¡Oh, Belleza, duro azote de las almas, tú lo quieres!  
 Con tus ojos de fuego, brillantes como fiestas,  
 ¡calcina los despojos que han dejado las bestias!]

La tensión mayor entre la «y... y...», como resultado de las operaciones de mezcla, y la «o... o...», como resultado de las operaciones de selección, se halla bajo la autoridad de la *concesión*<sup>12</sup>, la cual proporciona dos algoritmos alternativos; por un lado, *a pesar de que* «y... y...», *sin embargo*, «o... o...»; por otro lado, *a pesar de que* «o... o...», *no obstante*, «y... y...». En fin, se dan no pocos casos en los que el desprendimiento de una contradicción debe ser recibido como una pertinencia. En efecto, en el caso de las correlaciones inversas, asistimos a la producción de *lo otro* a partir de *lo mismo*. En *Lettre sur les aveugles* [Carta sobre los ciegos], Diderot pone de relieve que la crueldad y la piedad, en la acepción rousseauniana de los términos, no son en absoluto contradictorias en un mismo sujeto: «Si sentimos compasión por un caballo que sufre, y si aplastamos a una hormiga sin ningún escrúpulo, ¿no es el mismo principio el que nos determina?».

Resta la enigmática simplicidad, que Hjelmslev, sin ceder a la paradoja, coloca por encima de las otras dos exigencias. Parece razonable suponer que la simplicidad controla una analogía y una conveniencia. Con esta precaución, los grandes textos, es decir, los que se consideran tales, estarían lo más cerca posible de la lengua. En los *Cuadernos*, Valéry (1973), volviendo una vez más sobre lo que es propio de la poesía, escribe: «De hecho, ¿quién habla en un poema? Mallarmé quería que fuera la lengua misma» (p. 293). Pero para Mallarmé, el poema y hasta el libro procedían de la «letra», puesto que, al contrario y contra todos, la letra seguía siendo la depositaria de la significación. Según Valéry, el poema procedía de la «voz».

En el lugar modesto que es el nuestro, si nuestra lectura del poema de Rimbaud tiene algún mérito, diremos que el poema asume la dirección semántica que, a partir de los realizables entrevistados por la teoría, el poeta ha elegido: ¿*ser* o *hacer*? En un universo de discurso, orientado por completo en nuestros días al *hacer*, Rimbaud afirma y mantiene, tal vez a costa suya, la prevalencia del *ser*, la prevalencia del «sobrevénir» del ser y correlativamente la desgracia del *hacer*.

(Marzo, 2005)

---

12 Para una aproximación a esta noción, véase el ensayo «Elogio de la concesión» en este libro.



## II

### «Los conquistadores», de José María de Heredia

#### «Les conquérants»

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,  
Fatigués de porter leurs misères hautaines,  
De Palos de Moguer, routiers et capitaines  
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir le fabuleux métal  
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,  
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes  
Aux bords mystérieux du monde Occidental<sup>1</sup>.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques,  
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques  
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré;

Ou, penchés à l'avant des blanches caravelles,  
Ils regardaient monter en un ciel ignoré  
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.

---

1 La mayúscula está atestiguada en las «buenas» ediciones de *Les Trophées*, Plan de la Tour (Var), Éditions d'Aujourd'hui (1978, p. 111), edición que reproduce el texto de la Librairie Alphonse Lemerre. [José María de Heredia, poeta francés de padres cubanos. Animador de los círculos parnasianos, cuyas ideas y estética encarnó con la máxima ortodoxia. Su único libro, no muy extenso, *Les Trophées* [Los Trofeos] es una colección de sonetos].

### «Los conquistadores»

Como vuelo de gerifaltes fuera del osario natal,  
fatigados de cargar sus miserias arrogantes,  
de Palos de Moguer, aventureros y capitanes  
partían, ebrios de un sueño heroico y brutal.

Iban a conquistar el fabuloso metal  
que Cipango maduraba en sus minas lejanas,  
y los vientos alisios inclinaban sus arboladuras  
hacia los bordes misteriosos del mundo Occidental.

Cada noche, a la espera de épicas mañanas,  
el azur fosforescente del mar de los Trópicos  
hechizaba su sueño con dorados espejismos;

o, apoyados en la proa de las blancas carabelas,  
veían ascender a un cielo ignorado  
nuevas estrellas del fondo del Océano.

La epistemología de la semiótica es resueltamente analítica y, por lo tanto, es conveniente identificar el «todo» que el análisis se propone exactamente resolver. La pregunta se impone por sí misma: ¿cómo aprehender ese «todo» transfrástico? El análisis de los textos literarios plantea la cuestión de la segmentación. Esta tiene que ser conducida en función de las categorías que la teoría reconozca como pertinentes. A este respecto, la hipótesis tensiva reconoce como directores los *modos semióticos*, las *valencias* y los *valores*.

#### 1. LOS MODOS SEMIÓTICOS

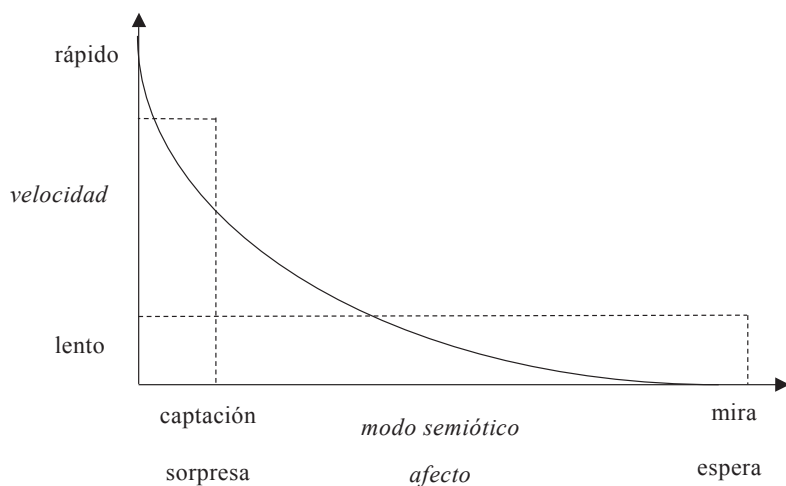
La hipótesis relativa a los modos semióticos (Zilberberg, 2016) puede contribuir a la identificación del texto como totalidad orgánica. Al lado del concepto de modalidad, que ha superado ya sus pruebas, nos gustaría no introducir, sino ampliar la noción de modo que se usa en lingüística y en semiótica: en lingüística, con los modos del verbo; en semiótica, con la problemática de los modos de existencia, inaugurada

por Saussure y desarrollada por Greimas. La definición del «modo de...» que da el *Micro-Robert* de los escolares enuncia: «Forma particular con la que se presenta un hecho, con la que se realiza una acción».

Al día de hoy y sin prestar al número tres ninguna virtud oculta, nosotros distinguimos tres modos, tres estilos semióticos: el *modo de eficiencia*, el *modo de existencia* y el *modo de junción*. El modo de eficiencia designa la manera como una magnitud se instala en el campo de presencia. Simplemente, el reconocimiento del modo de eficiencia depende de la respuesta que se dé a la pregunta: ¿la magnitud penetra en el campo de presencia del sujeto según el «sobreenir» o según el «llegar a»? La anteposición de esta pregunta apunta a la hipótesis según la cual toda magnitud o serie de magnitudes está sometida al *tempo*. El «sobreenir» es el plano de la expresión de la rapidez, la cual se define por su límite, es decir, por el hecho de que el sujeto no queda en condiciones de alcanzar el valor que buscaba; el «llegar a» es el plano de la expresión de la lentitud, la cual no es una lentitud cualquiera, pues remite a los contraprogramas que la acción del sujeto encuentre y que constituyen otros tantos frenos para él.

El segundo modo semiótico, el modo de existencia, tiene por esquizia operatoria la pareja: ¿*mira* o *captación*? La *mira* designa la relación del sujeto con las magnitudes actualizadas que desea o que rechaza. Este modo transforma la ausencia y la privación en presencias agentes. La *mira* se presenta como el correlato subjetal del «llegar a». En efecto, para el sujeto deseante, la lentitud es anticipadora; ella le permite al sujeto «ver venir» [el programa] y estar preparado. A la inversa, la rapidez ciega, y exhibe el retraso del sujeto ante el evento sobreenido. El correlato subjetal de la rapidez padecida es la *captación* y, por catálisis, el sobrecogimiento. El modo de existencia está bajo la dependencia del modo de eficiencia: la rapidez está en el origen de la *captación*, del asombro, mientras que la lentitud está en el origen de la *mira* y de la espera que inaugura.

El tercer modo, la junción, concierne a la relación de la magnitud con el campo de presencia en el cual penetra. La pregunta pertinente convoca la pareja: ¿*implicación* o *concesión*? ¿La magnitud que ingresa en el campo está en concordancia con las magnitudes ya establecidas en él? Si tal es el caso, diremos que la relación es *implicativa* y conforme a *derecho*; si ese no es el caso, diremos que la relación es *concesiva*, es decir, apoyada en un «a pesar de que», el cual introduce la presencia de la magnitud en el seno del campo como una presencia *de hecho* y no de derecho.



Referido al modo de eficiencia, el soneto de Heredia presenta dos características. En el primer cuarteto, aparecen figuras del «sobrevénir», pero como el soneto se halla bajo el signo de la desaceleración, los «conquistadores» se transforman ante nuestros ojos en «contempladores».

conquistadores	contempladores
↓	↓
aceleración	ralentización

La pareja [conquistador vs. contemplador] constituye el espacio semiótico desde un doble punto de vista. Desde el punto de vista paradigmático, Heredia sobrepasa la oposición *doxal* corriente de esos dos roles temáticos introduciendo una complejidad concesiva: [(conquistador vs. contemplador) → (conquistador + contemplador)]. Según el punto de vista que uno adopte, el soneto se presentará como un cambio o como un desplazamiento de paradigma. Aceptado este punto, los contempladores se inscriben como una figura del «llegar a». Desde el punto de vista sintáctico, los contempladores son una figura del devenir.

## 2. LOS VALORES

Los modos semióticos comparten el gobierno del sentido con la problemática de los valores. Como el término de «valor» es fuertemente polisémico, debemos precisar nuestra acepción personal. En lo esencial,

la semiótica conserva dos acepciones casi extrañas una de otra: (i) el valor saussuriano, portador de la invalorable diferencia constitutiva de la significación; (ii) según el modelo derivado de la narratividad propiana, el valor designa la propiedad de las magnitudes, que son el objeto de la búsqueda y que motivan el compromiso del héroe con la acción. Por su parte, la semiótica tensiva ha esbozado un paradigma propiamente semiótico a partir de las dimensiones que organizan el espacio tensivo: la *intensidad* y la *extensidad*. Si la intensidad tiene por dualidad constitutiva la pareja [fuerte vs. débil], la extensidad tiene como dualidad constitutiva la pareja [concentrado vs. difundido].

Desde la perspectiva hjelmsleviana, la significación se presenta como una «intersección»<sup>2</sup> de dimensiones. A este respecto, dos «intersecciones» se destacan: [fuerte/concentrado] y [débil/difundido]. La hipótesis tensiva acoge la «intersección» [fuerte/concentrado] como la definición-análisis del valor de absoluto, y la «intersección» [débil/difundido] como la definición-análisis del valor de universo. Exclusivos, los *valores de absoluto* apuntan a la unicidad, a la «especialidad»; desde el punto de vista discursivo, son realizados por medio de operaciones de selección, que provienen de la sintaxis extensiva. A la inversa, los *valores de universo* suponen operaciones de mezcla, que tienen por finalidad lo universal.

valor de absoluto	valor de universo
↓	↓
unicidad	universalidad

El poema de Heredia realiza varias operaciones de selección. La primera actúa sobre el léxico, sobre el diccionario. Imagen del «conquistador, el «gerifalte» es el resultado de tres operaciones de selección: primero, selección de la clase de las aves a partir de los «animados»; luego, selección de la clase de las rapaces a partir de las aves; y selección del gerifalte a partir de las rapaces. La comparación del verso inaugural establece la dinámica del texto, el cual tiene por plano de la expresión la disjunción entre el lugar *virtualizado*, el lugar abandonado, y el lugar *actualizado*, el lugar de llegada. Para el que compara:

2 Según Hjelmslev (1971b): «Los “objetos” del realismo ingenuo se reducen a puntos de intersección de haces de relaciones» (pp. 40-41).

lugar virtualizado ↓ sitio de trabajo	lugar actualizado ↓ el vuelo → lo abierto
---	---

La comparación que pone en marcha el poema introduce una equivalencia entre los «gerifaltes» y los «conquistadores». Para entenderla, debemos indicar que el «gerifalte» es un sincretismo que se puede resolver en estos términos: los «conquistadores», «ebrios de un sueño heroico y brutal», son una figura ambivalente: positiva, en la medida en que su «sueño» es «heroico»; negativa, porque ese sueño es «brutal». El «gerifalte» es admirado en cuanto «rapaz» y reprobado en cuanto «predador». El paralelismo se establece así:

gerifalte →	potencia de vuelo ↓	depredador cruel ↓
conquistador →	heroísmo	brutalidad

La configuración de la «partida», aquí particularmente tónica, es el significante del abandono de los valores de universo y de la adopción de los valores de absoluto. Los «conquistadores» renuncian a la gesticulación, «fatigados de cargar sus miserias arrogantes», y se convierten en sujetos de búsqueda que podrían suscribir los últimos versos del poema «El viaje» de Baudelaire (1997):

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*! (pp. 494-495)

[Queremos, tanto este fuego nos abrasa el cerebro,  
hundirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?  
¡Al fondo de lo Incógnito para encontrar lo *nuevo*!].

En virtud del lugar que ocupa en el poema, el alzamiento del «gerifalte», confiado a la preposición «*hors de*» [fuera de], abre la exterioridad. El proceso escogido, a saber, el potente verbo *partir*, da a



la incoatividad su mayor vigor, ya que *partir* es, según el diccionario, «ponerse en movimiento para dejar un lugar», o también: «pasar de la inmovilidad a un movimiento rápido». Los «gerifaltes» y los «conquistadores» comparten, pues, el mismo *tempo*, el mismo impulso. Existe una concordancia tónica indudable entre la violencia del arranque y el *tempo* del vuelo.

El espacio del no-aquí se reparte así:

lugar virtualizado ↓ Palos de Moguer	lugar actualizado ↓ Cipango → lo lejano
--	---

Una concesividad discreta sostiene el enunciado: *aunque* próximo, el espacio de la partida, Palos de Moguer, es abandonado, en la misma medida en que el espacio de destino, Cipango, *aunque* lejano, está en la mira. Lo lejano ha sido acercado, mientras que lo cercano ha sido alejado.

Reproduciremos otras dos ocurrencias de la «partida». La primera está tomada de las *Illuminations* de Rimbaud (1999a):

#### «Départ»

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.  
Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.  
Assez connu. Le arrêts de la vie. – O Rumeurs et Visions!  
Départ dans l'affection et le bruit neufs! (p. 127)

#### «Partida»

[Bastante visto. La visión se ha reconcentrado en todos los aires.  
Bastante tenido. Rumores de ciudades por la noche, y al sol, y siempre.  
Bastante conocido. Las detenciones de la vida. ¡Oh, Rumores y Visiones!  
¡Partida hacia la afección y el ruido nuevos!].

La segunda expresión de la «partida» la hemos tomado del análisis que hizo Claudel (1973) del cuadro *La ronda de noche*, de Rembrandt:

¡Partamos! Equipado con toda suerte de armas, cubierto como al azar con toda suerte de sombreros, todo el personal heteróclito de nuestra imaginación se ha puesto en marcha a la conquista de lo que no existe aún, y en el rincón, a la izquierda, ese enano cómico, que se

ha hecho cargo del corno y se ha constituido en adelantado de toda la empresa, es el que corre más de prisa. (p. 204)

3. LAS VALENCIAS

La hipótesis tensiva distingue entre *valencias intensivas* y *valencias extensivas*. Las valencias intensivas comprenden, en el estado actual de la cuestión, el *tempo* y la *tonicidad*; las valencias extensivas, a su vez, abarcan la *temporalidad* y la *espacialidad*. Formular una significación equivale a calificar un proceso o un estado con las cuatro subdimensiones indicadas.

3.1 El tempo

En relación con la velocidad, la dirección global del soneto es relativamente fácil de establecer, puesto que el soneto se encuentra de parte a parte bajo el signo de la *desaceleración* y, según la convención que hemos propuesto en otros análisis, el texto va de la atenuación de la velocidad a su anulación. En los límites del soneto, la matriz completa se presenta así:

supercontrario tónico ↓	subcontrario tónico ↓	subcontrario átono ↓	supercontrario átono ↓
partían	iban	inclinaban	veían
precipitación	rapidez	lentitud	inmovilidad
atenuación		aminoración	

Los «conquistadores» son, a su pesar, solidarios de la secuencia de atenuación, en la misma medida en que los «contempladores» están de acuerdo con la dinámica de la aminoración.

3.2 La tonicidad

El tratamiento de la subdimensión de la tonicidad concierne aquí a lo imaginario, es decir, a la relación del sujeto deseante con el objeto deseado. Para los «conquistadores», el objeto deseado está modalizado como «fabuloso», aserción que está motivada por el sexto verso: «*Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines*» [que Cipango maduraba en sus minas lejanas].

El oro se presenta como portador de una carga *mítica* segura. Si el *hacer* de los «conquistadores» procede de un investimiento mítico, el *hacer* de los «contempladores» tiene lugar, por su parte, en una esfera onírica. Los regímenes subjetales de los «conquistadores» y de los «contempladores» están en oposición el uno con el otro. El estado de los «conquistadores» es significado por la locución «*ivres de*», que el *Petit-Robert* glosa así: «Que ha sido transportado fuera de sí (bajo el efecto de alguna emoción violenta)». Esta tonalización contrasta con la atonización eufórica que afecta a los «contempladores».

La divergencia entre los «conquistadores» y los «contempladores» está estratificada.

actantes →	«conquistadores» ↓	«contempladores» ↓
objeto →	«fabuloso metal»	«espejismo dorado»
proceso →	enfrentamiento	encantamiento
disposición del sujeto →	movilización	abandono
isotopía →	mitología	onirismo

Sin embargo, conviene subrayar que tanto los «conquistadores» como los «contempladores» apuntan al grado superior de la valencia: el «metal». Este es juzgado como «fabuloso» en resonancia con la mira del «encantamiento», puesto que *encantar* consiste en «llenar de un

vivo placer, satisfacer en el más alto grado». El esquema de la tonicidad propia de este soneto se establece de la siguiente manera:

«conquistadores» ↓	«contempladores» ↓
tonalización	atonización
<i>más de más</i>	<i>más de menos</i>

La sustitución de los «conquistadores» por los «contempladores» permite resolver, amortiguar, reabsorber la tonicidad que los «conquistadores-gerifaltes» han proyectado en el campo de presencia.

3.3 La temporalidad

La temporalidad no plantea problemas particulares, ya que la rección de la extensidad por la intensidad se extiende a la rección de la temporalidad por el *tempo*. Según esta misma rección, la aceleración *abrevia* la duración, mientras que la desaceleración *alarga* esa misma duración. ¿Qué pasa cuando el *tempo* es nulo? Si los «contempladores» «ven ascender las estrellas», ¿qué es lo que ven? Como la ascensión de las estrellas escapa a la percepción, lo que «ellos ven es el tiempo», el progreso mismo de la duración, de ese «no sé qué» que hace que lo /breve/ termine por retirarse ante lo /largo/, hipótesis que concuerda con el punto de vista que propone que las magnitudes semióticas son ante todo *medidas*. Un fragmento de los *Cuadernos* (1974) de Valéry apunta a este misterio.

«Calme – Prêtre de Kronos»

Ô Temps –  
Quoique rien ne se passe de sensible  
Quelque chose – on ne sait où  
Croît.  
L'être immobile (que l'on est) au sein  
D'un lieu immobile aux yeux et aux sens  
  
Agit-il par là? (p. 1291)

«Calma, sacerdote de Cronos»

[¡Oh, tiempo!  
Aunque nada sensible pasa  
algo no se sabe dónde  
crece.  
El ser inmóvil (que uno es), en el seno  
de un lugar inmóvil a los ojos y a los  
sentidos,  
¿actúa por *allá*?]

### 3.4 La espacialidad

Habida cuenta de la estructura clausurada del espacio propio de este soneto, la semiótica del espacio comprende dos juegos de categorías simples: (i) desplazamientos que son, según el caso, *acercamientos* o *alejamientos*; (ii) desplazamientos que son, igualmente según los casos, *entradas* o *salidas*. A partir de este juego reducido de posibilidades, es posible describir razonablemente el recorrido de los sujetos y de los objetos en el soneto.

Los «conquistadores» se alejan de España y se acercan al espacio tropical; en cambio, los «contempladores», permaneciendo en el espacio tropical, modifican la orientación de ese espacio. La verticalidad se impone a la horizontalidad; el espacio percibido prevalece sobre el espacio onírico. Por lo que se refiere a los objetos, el oro está destinado a salir del mundo subterráneo; las «estrellas» salen del fondo del océano y se establecen en «un cielo ignorado».

Desde el punto de vista espacial, el texto opera la conjunción del informador, las «estrellas», y del observador, los «contempladores». En cuanto al objeto, el oro, definido como concentrado, difícilmente accesible y ligado a la predación, deja el lugar a las «estrellas», que están esparcidas, son accesibles y solidarias con el sosiego. En esas condiciones, el evento propio de este texto puede ser reconocido: parece que el oro, valor de absoluto, se retira ante las imprevistas «estrellas nuevas», portadoras de un valor de universo: [la calma].

## 4. DEL ACUERDO AL DESACUERDO

Una tensión puede ser formulada como sistema o como proceso. Si la búsqueda de las valencias intensivas y extensivas concierne al sistema, ¿qué pasa con el proceso? Como el proceso tiene por *mira* específica el *devenir de las valencias*, esta orientación significa que nuestro soneto apunta a la transformación de los «conquistadores» en «contempladores». Desde la perspectiva greimasiana, el cuadrado semiótico es el encargado de tratar esa transformación. Desde el punto de vista tensivo, dicha transformación tiene por base las subvalencias intensivas y extensivas elegidas, pues no es la negación la que dirige la transformación; es la transformación la que dirige la negación.

Así, si consideramos la subvalencia —decisiva— del *tempo*, según la perspectiva greimasiana, la negación de la rapidez desemboca en la lentitud. ¿Pero qué recubre aquí exactamente la negación?

Según la hipótesis tensiva, el devenir procede de una ralentización que se presenta como una atenuación, primero, y luego, como una aminoración. La negación se convierte en la marca aspectual de una progresividad, negativa para la rapidez, positiva para la lentitud. Los «conquistadores» se convierten en «contempladores» si y solamente si la rapidez es frenada, si la tonicidad es consumida, si la temporalidad es alargada, y la espacialidad, abierta. El proceso atraviesa el sistema de las subvalencias reconocidas:

«conquistadores» →	desaceleración	→ «contempladores»
	atonización	
	alargamiento	
	abertura	

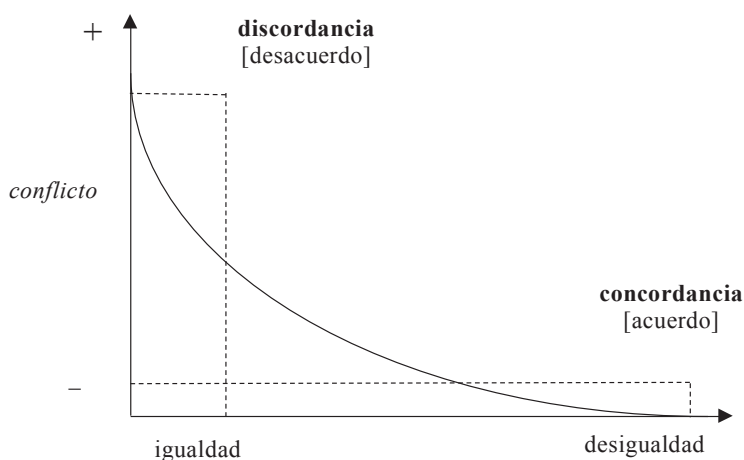
La transformación inversa de los «contempladores» en «conquistadores» puede ser considerada como una posibilidad:

«conquistadores» ←	aceleración	← «contempladores»
	tonalización	
	abreviación	
	cierre	

Las nociones de acuerdo [o concordancia] —por ejemplo, la concordancia entre sujeto y verbo en francés [y en español] y la concordancia de los tiempos verbales— pertenecen a la gramática corriente de los discursos. El acuerdo hace posible el desacuerdo [la concordancia hace posible la discordancia], o sea, la antagonización.

Un ejemplo tomado de la práctica deportiva aclarará esta dependencia. Un «buen» partido de tenis para el observador exige que los talentos de los dos adversarios sean equivalentes. Si la desigualdad es muy fuerte, la partida se considera «herida» de nulidad; virtualizada, la victoria no cuenta. Los partidos de calificación se encargan de seleccionar a los dos mejores jugadores del momento y de evitar una desigualdad enojosa en interés del juego.

El motivo bien conocido de la identidad y de la complementariedad de los contrarios se nos viene a la mente, pero nos parece más justo admitir que los términos de una alternancia son *codefinidos*, reconocidos como *covalentes*, es decir que su contenido es tributario del lugar importante que ocupan en el espacio tensivo. El conflicto por sí solo no da cuenta de las paradojas del devenir; los semejantes se odian y se enfrentan, mientras que los desemejantes se aprecian y se entienden. Sea:



## 5. CONSIDERACIONES FINALES

Parece razonable pensar que una estructura bien hecha compone el acuerdo y el desacuerdo. Tomaremos como ejemplo la reflexión sobre la rima, tal como fue practicada en Francia en la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, los poetas franceses otorgaron a la rima una preeminencia manifiesta. Desde el punto de vista del acuerdo [o concordancia], las rimas debían ser ricas, pero desde el punto de vista del desacuerdo [o de la discordancia], el poeta debería evitar hacer rimar los lexemas que pertenecen a la misma familia gramatical,

como, por ejemplo, dos participios de presente en *-ant*<sup>3</sup>. Pero hay más: las buenas rimas deberían, en lo posible, ajustar lexemas antitéticos: «Vuestra rima será rica y bella, y será variada: ¡impecablemente rica y variada! Es decir que deberán rimar juntas, siempre que sea posible, palabras muy semejantes entre sí por el *sonido*, y muy diferentes por el *sentido*» (Banville, 1903, p. 75)<sup>4</sup>.

	mediocridad ↓	excelencia ↓
expresión →	suficiencia	riqueza
contenido →	proximidad	distancia

El reconocimiento de la rima como modelo universal del proceder estético ha sido propuesto por Hopkins (1976):

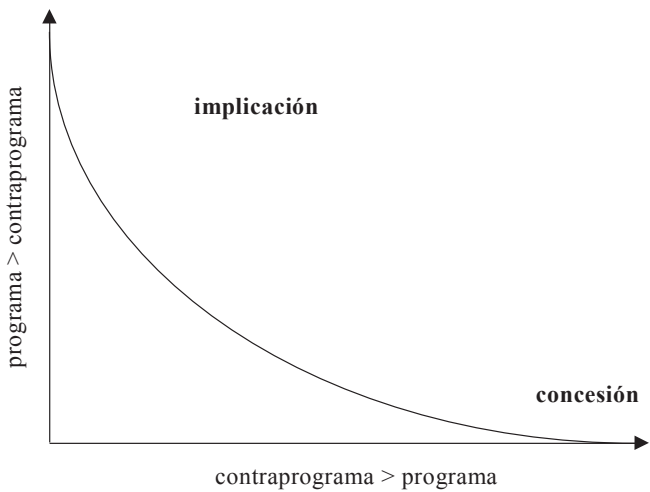
En su ensayo sobre la salud y la degradación en el arte, [Hopkins] estableció que toda comparación implica los principios de dualismo, de pluralidad, de repetición y de paralelismo. Al presente, en un ensayo sobre el origen de lo bello, demuestra que todas las formas de belleza en la naturaleza y en el arte son diferentes versiones de la relación que permite coexistir objetos diferentes, pero similares. «Se puede definir, dice él, esa relación en su forma más general diciendo: [...] la semejanza implica la desemejanza, e inversamente. En consecuencia, y metafísicamente, se puede llamar *rima* toda forma de belleza». (pp. 46-47)

- 
- 3 Según Grammont (1965): «Se puede tolerar la rima de *beauté* con *bonté*, de *trouvée* con *lavée*, de *délibérer* con *pleurer*, de *trouva* con *cultiva*, de *puni* con *fini*, de *perdu* con *vendu*, de *éclatant* con *important*, porque la rima de estas palabras contiene la misma consonante delante de la vocal acentuada; pero se prefiere con mucho hacer rimar *bonté* con *persécuté*, *trouvée* con *corvée*, *trouva* con *il va*, *puni* con *nid*, *abattu* con *vertu*. Es decir que hay que evitar acoplar palabras que pertenecen al mismo tipo de formación o a una misma categoría gramatical» (pp. 36-37).
- 4 Grammont (1965) expresa la misma preocupación: «[Malherbe] no quería que el poeta rimase las palabras que tuvieran alguna conformidad entre sí, tales como *montagne* y *campagne*, *défense* y *offense*, *père* y *mère*, *toi* y *moi*. No aceptaba que el poeta rimase los nombres propios unos contra otros, como *Thessalie* e *Italie*, *Castille* y *Bastille*, *Alexandre* y *Lysandre*, y hacia el final había llegado a ser tan rígido en sus rimas que apenas podía soportar que se rimaran los verbos terminados en *-er* porque eran rimas demasiado pobres» (pp. 36-37).



6. PARA TERMINAR

Desde el momento en que una magnitud es reconocida como una categoría pertinente, se plantea la cuestión de su integración en el corpus teórico establecido. Según los términos de la hipótesis tensiva, la dimensión paradigmática tiene por funtivos la tensión entre la *implicación* y la *concesión*, mientras que la dimensión sintagmática tiene por funtivos la tensión entre *programa* y *contraprograma*. La integración de esas tensiones toma la forma siguiente: la *concesión* adviene cuando el contraprograma prevalece sobre el programa; la *concesión* da testimonio de la existencia de un desacuerdo [de una discordancia] que ella supera; mientras que la *implicación* adviene cuando el programa se impone al contraprograma en virtud de un acuerdo subyacente. Sea:



El cuadro correspondiente se presenta así:

<div>sincretismo</div> <div>↓</div>	<div>resolución</div> <div>↓</div>
<div>acuerdo → implicación</div>	<div>programa &gt; contraprograma</div>
<div>desacuerdo → concesión</div>	<div>contraprograma &gt; programa</div>

El alcance del acuerdo y del desacuerdo se explica, según creemos, por su referencia a la dualidad constitutiva del modo de junción, a saber, que la implicación previsible y predictiva remite a la dominación del programa sobre el contraprograma, mientras que la concesión evenemencial y no predictiva remite, por su parte, al dominio del contraprograma sobre el programa.

(Octubre, 2012)

### III

## Nostalgia del país natal, según Joachim du Bellay

«Regrets, XXXI»

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,  
Ou comme cestui-la qui conquiert la toison,  
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,  
Vivre entre ses parents le reste de son âge!

Quand reverrai-je, hélas! de mon petit village  
Fumer la cheminée, et en quelle saison  
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison  
Qui m'est une province, et beaucoup davantage?

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux  
Que des palais romains le front audacieux;  
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine,

Plus mon Loire gaulois que le Tibre latin,  
Plus mon petit Liré que le mont Palatin,  
Et plus que l'air marin la douceur angevine\*.

---

\* Zilberberg me indica que todos los escolares de Francia recitan de memoria este soneto de Joachim du Bellay [NdT].

## «Nostalgias, XXXI»

¡Feliz aquel que, como Ulises, ha hecho un bello viaje,  
o como aquel que conquistó el toisón de oro,  
y luego ha retornado, lleno de experiencia y discernimiento,  
a vivir entre sus parientes el resto de sus días!

¿Cuándo volveré a ver yo, ¡ay!, de mi pequeña aldea  
humear la chimenea, y en qué estación  
volveré a cruzar la cerca de mi pobre casa  
que es para mí toda una provincia, y aún mucho más?

Más me agrada la morada que construyeron mis ancestros  
que las fachadas ostentosas de los palacios romanos;  
más que el duro mármol me agrada la pizarra fina,

más mi Loira gálico que el Tíber latino,  
más mi pequeño Liré que el monte Palatino,  
y más que el aire marino el suave aire angevino\*.

Dado que la estructura de la significación es jerárquica, organizaremos su formulación como la travesía de un dispositivo exigente y alternativo. Según eso, los datos se convierten en preguntas precisas desde el momento en que uno se propone hacer el análisis de un discurso particular. Creemos que, a propósito de textos conocidos, el análisis estructural puede hacer valer su diferencia. Con este espíritu, hemos elegido el soneto XXXI de *Regrets* [Nostalgias], de Du Bellay, el cual es presentado en estos términos por el *Lagarde et Michard*\*\* : «El valor profundamente humano de este soneto discreto y emotivo lo ha hecho inmortal». ¿Es posible ser más preciso?

---

\* De Anjou [NdT].

\*\* El *Lagarde et Michard* es un manual escolar ilustrado, en varios volúmenes, que agrupa biografías y textos selectos de autores franceses (Ediciones Bordas, 1948-1962) [NdT].

## 1. LA POÉTICA

Creemos haber establecido que la alternancia propia del *modo de eficiencia*, a saber, la tensión entre el «sobvenir» y el «llegar a», se aplica igualmente a la poética, y que de esa aplicación resultan dos poéticas: una del «sobvenir», resumida por la imagen; y otra del «llegar a», resumida por el soneto regular<sup>1</sup>. La poética del «sobvenir» ha sido alabada en términos diferentes por Reverdy, Breton y Bachelard; la poética del «llegar a» fue analizada principalmente por Jakobson (1973b) entre sus importantes estudios, y por Lotman (1978).

La poética del «llegar a» comprende por extensión creciente varios estratos: el verso, la rima, el poema. En el dominio francés, el verso tiene por resorte el grado de concordancia entre el acento que afecta al lexema colocado al final del primer hemistiquio, y el acento que afecta al lexema colocado al final del verso. A este respecto, el primer verso es ejemplar, puesto que hace «rimar» desde el punto de vista semántico */ulyse/* y */voyage/*. Este acoplamiento define una isotopía mínima para este verso: la isotopía del viaje. Este soneto de Du Bellay comprende varios acoplamientos tanto metafóricos como metonímicos.

Cuarto verso: */parents/* y */lâge/*

Sexto verso: */cheminée/* y */saison/*

Séptimo verso: */clos/* y */maison/*

Décimo verso: */romain/* y */audacieux/*

Undécimo verso: */dur/* y */fine/*

Duodécimo verso: */gaulois/* y */latin/*

Decimotercer verso: */Liré/* y */mont Palatin/*

Decimocuarto verso: */air marin/* y */deuceur augevine/*

En el segundo nivel, la sujeción a la rima es una singularidad de la poética del «llegar a» propia de la poesía francesa. A beneficio de inventario, el tratamiento de la rima comprende varias direcciones. (i) La búsqueda de la *rareza*, que recomienda evitar las rimas banales; tiene por límite la rima inexistente o inencontrable, situación de la que existe al menos una ocurrencia en la poesía francesa: el soneto conocido como el «soneto de las x», de Mallarmé, para el cual disponía solamente de tres rimas en */x/* : *onyx*, *Phénix*, *Styx*, y que lo condujo a escribir a Lefébure:

1 Véase el ensayo «Sobre la dualidad de la poética» (Zilberberg, 2015a).

En fin, como sucede a veces, al ritmo de la hamaca e inspirado por el laurel, me puse a hacer un soneto para el cual solo tengo tres rimas en *-ix*; arréglese para enviarme el sentido real de la palabra *ptyx*: me aseguran que la palabra no existe en ninguna lengua, lo que preferiría enormemente, para darme el gusto de crearla por la magia de la rima. (Mallarmé, 1961, p. 1488)\*

(ii) La alternancia entre las rimas llamadas masculinas y las rimas llamadas femeninas. Ha sido falseada durante largo tiempo por el problema de la *e* muda. Solo tardíamente esa alternancia ha sido correctamente formulada: una rima masculina es la terminada en consonante pronunciada; una rima femenina es la que termina en vocal no pronunciada: */voyage/* es una rima femenina; */toison/*, una rima masculina. (iii) La *riqueza* se aprecia por el número de magnitudes fonéticas idénticas en lexemas que no pertenecen a la misma categoría gramatical. Conviene evitar hacer rimar, por ejemplo, dos adverbios en *-mente*. (iv) Finalmente, la elección de las rimas está predeterminada, según algunos: «Vuestra rima será rica y bella si es variada; ¡impecablemente rica y variada! Es decir que haréis rimar, en lo posible, palabras muy semejantes entre sí en cuanto *sonidos*, y muy diferentes por el *sentido*» (Banville, 1903, p. 75). Si esta demanda es satisfecha, el verso encaja en un ambiente concesivo, paradójico. Las cuatro demandas señaladas participan, según Lotman, de una «dialéctica»<sup>2</sup> que afirma unas veces la identidad en la diferencia, otras veces la diferencia en la identidad.

Las poéticas particulares se distinguen unas de otras por la prevalencia que ellas otorgan a determinada característica. En el soneto que hemos elegido, nos parece relevante la alternancia entre las rimas masculinas y las rimas femeninas en los tercetos. A partir del sistema siguiente:

rima masculina	rima femenina
consonante + vocal nasal <i>latin-Palatin</i>	vocal + consonante nasal <i>fine-angevine</i>

\* Y, en definitiva, ¿qué es el *ptyx* en el poema de Mallarmé?: «abolida bagatela de inanidad sonora [...] de la que la Nada se honra» [NdT].

2 Para Lotman (1978): «La coincidencia fónica, cuando se trata de una diferencia de sentido, determina una sonoridad rica» (p. 186).

La nasalidad se traslada de la rima masculina a la rima femenina, y ese desplazamiento desemboca en el hecho de que las rimas femeninas son abrazadoras y las masculinas, abrazadas. Un sistema semisimbólico proyecta la masculinidad y la feminidad en los dos planos:

expresión →	alternancia de las rimas, alternancia de los géneros gramaticales
contenido →	rudeza masculina vs. suavidad femenina

El tercer nivel, el del texto, debe integrar la elaboración del verso, así como la de la rima. El examen de la rima en los tercetos expresa un conflicto entre los valores masculinos y los valores femeninos, que se resuelve con ventaja de estos últimos. Queda por esbozar el paradigma de las posibilidades. En razón de la autoridad del *modo de eficiencia*, suponemos que la opción está entre el *texto-evento*, que depende del «sobreenir», y el *texto-ejercicio*, tributario del «llegar a». El texto-evento tiene por pivote la *sorpresa*, la irrupción de lo inesperado, mientras que el texto-ejercicio tiene por pivote la *modulación*, la travesía de uno o de varios registros.

«sobreenir» ↓ texto-evento	«llegar a» ↓ texto-ejercicio
----------------------------------	------------------------------------

La estructura de la rima en los tercetos conduce a la hipótesis de que el soneto de Du Bellay opta por el modelo del *texto-evento*.

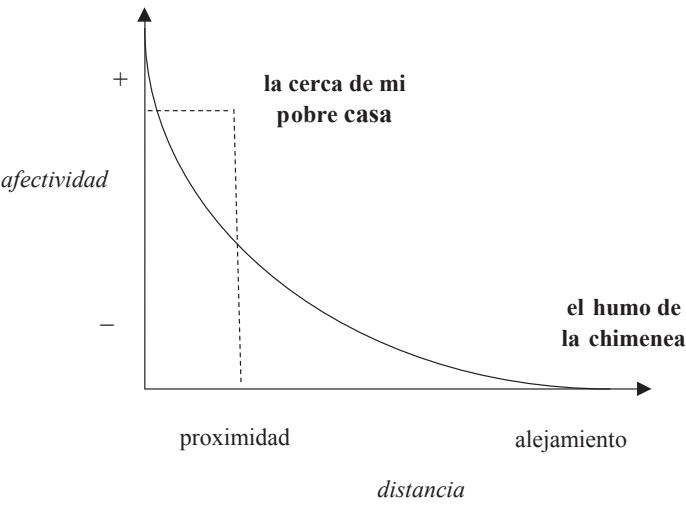
2. LA CONSTITUCIÓN DEL ACTANTE

La estructura actancial es contrastiva, del tipo *ellos* vs. *yo*. Los dos *ils* [*ellos*] del poema esbozan una clase de sujetos doblemente eficaces: cada uno de *ellos* ha tenido éxito en su empresa por haber culminado una hazaña y han regresado a su casa transformados, enriquecidos. *Ellos* han logrado la conjunción con los valores aristocráticos y con los

valores familiares y domésticos. En cambio, el actante *yo* es un sujeto frustrado; no ha logrado culminar ninguna hazaña y su retorno a casa se presenta problemático.

	hazaña ↓	retorno ↓
ellos	+	+
yo	–	–

El plano de la expresión de esta puesta en discurso es una aspectualidad ingenua que identifica el retorno con una disminución entre la posición de la magnitud que tiene en la mira y la del sujeto en camino. Por su parte, la diferencia tiene por plano del contenido la variación de la foria. En efecto, el adjetivo *pobre*, en francés, cuando es antepuesto al nombre, significa «que inspira compasión», de suerte que el alejamiento tiene por plano del contenido cierta euforia, mientras que el acercamiento permite al observador captar la mediocridad de su propia «casa». Las transformaciones remiten a la configuración tensiva siguiente:





La pregunta existencial es: ¿cómo a partir de este estado de cosas se puede superar la doble deficiencia? Yo se entrega a una comparación metódica de las grandezas que componen la entidad «Roma» con las grandezas que componen la entidad «Anjou». Calificando su «casa» de *pobre*, Du Bellay considera el sistema de las relaciones sociales elementales. Según Rousseau (1962), la vergüenza no es un accidente lamentable, ni un incidente enojoso debido a alguna torpeza que hubiera podido evitarse, sino una constante, una fatalidad:

Cada uno comenzó a mirar a los otros y a querer ser mirado él mismo, y la estima pública tuvo un precio. El que mejor cantaba o bailaba, el más bello, el más fuerte, el más hábil, o el más elocuente, fue el más considerado; y ese fue el primer paso hacia la desigualdad, y hacia el vicio al mismo tiempo. De esas primeras preferencias nacieron, por un lado, la vanidad y el desprecio, por otro lado, la vergüenza y la envidia; y la fermentación causada por esas nuevas levaduras produjo esos compuestos funestos para la felicidad y para la inocencia. (p. 71)

Desde el punto de vista semiótico, la vergüenza no corresponde al sujeto de estado, sino al sujeto operador: el drama del pobre no reside en el hecho de no tener dinero, sino en el hecho de ser incapaz de ganar lo suficiente según la convención propia del microuniverso al que pertenece:

	Roma ↓	Anjou ↓
expresión →	grandeza	humildad
contenido →	orgullo	vergüenza

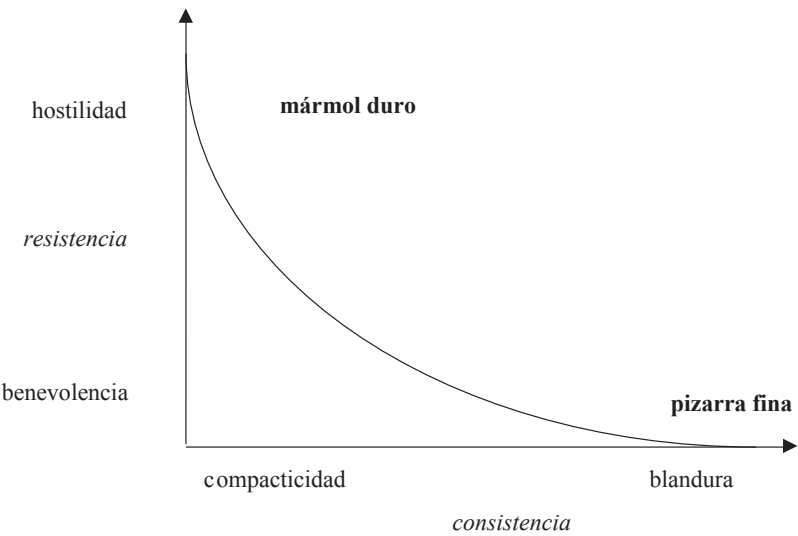
Si los versos 9 y 10 conciernen a la percepción visual, el verso 11: «*Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine*» [Más que el mármol duro me gusta la pizarra fina], se refiere a la percepción táctil, la cual, según Bachelard (1947), comanda la ensoñación de la materia:

Hemos querido presentar, de manera sin duda demasiado sistemática, la dialéctica de lo duro y de lo blando, dialéctica que comanda todas las imágenes de la materia terrestre. La tierra, en efecto, a diferencia de los otros tres elementos, tiene como primera característica la resistencia. (p. 10)

Las materias son, por consiguiente, calificables por su *dureza* y por su *blandura*:

Roma ↓ dureza	Anjou ↓ blandura
---------------------	------------------------

Desde el punto de vista paradigmático, el «mármol» es compacto y hostil; desde el punto de vista sintagmático, resiste al esfuerzo que trata de modificarlo; exige de parte del sujeto un suplemento de energía. El trabajo de una materia resistente revela un combate. A la inversa, la «pizarra fina» se muestra tierna, blanda, es decir, según el *Petit-Robert*, «que se deja maniobrar fácilmente, que opone una resistencia relativamente débil». Esta blandura, esta delicadeza, es para el sujeto como una invitación implicativa a intervenir en ella, a trabajarla. El vínculo entre la consistencia paradigmática y la resistencia sintáctica puede ser proyectado en el espacio tensivo:



El verso 12: «*Plus mon Loire gaulois que le Tibre latin*» [Más mi Loira gálico que el Tíber latino], requiere la hipótesis siguiente: el enunciado «más me agrada *x* que *y*» debe entenderse como concesivo: «a pesar de que *x* es, bajo todo respecto, inferior a *y*, yo prefiero *x* a *y*».

	Loira ↓	Tíber ↓
marca →	no-marcado	marcado
temporalidad →	memoria	historia
mérito →	mediocridad	gloria

Así como el término no-marcado es preferido al término marcado, la memoria por definición restringida será preferida a la historia extendida, y la mediocridad igualmente preferida a la gloria. La concesión es una desimplicación, una *desterritorialización* (Deleuze). Operando la negación de una contradicción, la concesión permite la reinversión de la *doxa*: lo inferior, la «pobre casa», prevalece sobre lo superior, la «provincia». Como las magnitudes semióticas son solidarias unas de otras, esa reconversión concierne al sujeto, que pasa de la posición de sujeto frustrado en los cuartetos a la posición de sujeto mimado, satisfecho, en los tercetos.

cuartetos ↓ abatimiento de <i>ego</i>	tercetos ↓ repunte de <i>ego</i>
---	--

El verso 13: «*Plus mon petit Liré que le mont Palatin*» [Más mi pequeño Liré que el monte Palatino], reitera por cuarta vez la estructura concesiva inherente al *modo de junción*; la francesidad modesta en el plano de la expresión prevalece sobre la romanidad gloriosa en el plano del contenido.

El verso 14: «*Et plus que l'air marin la douceur angevine*» [Y más que el aire marino el aire suave angevino], presenta un rasgo notable, pues reproduce la rima en los tercetos, ya abordada. Las rimas de los versos 12 y 13, *Palatin* y *latin*, son a las rimas de los versos 11 y 14, *fine* y *angevine*, lo que *marin* es a *angevine* en el verso 14. Esta disposición valida la interpretación propuesta por Banville e invalida la glosa que traduce «*air marin*» como el aire malsano de las ciénagas que rodeaban a Roma en la época. Nosotros rechazamos esa orientación banalmente implicativa, y proponemos una orientación concesiva que, a partir de la tensión básica del espacio [abierto vs. cerrado], opte por lo /cerrado/ y proscriba lo /abierto/.

Por el hecho de su posición, el último verso goza de un estatuto particular, que Banville, en su *Petit traité de poésie française* (1903), precisa en estos términos:

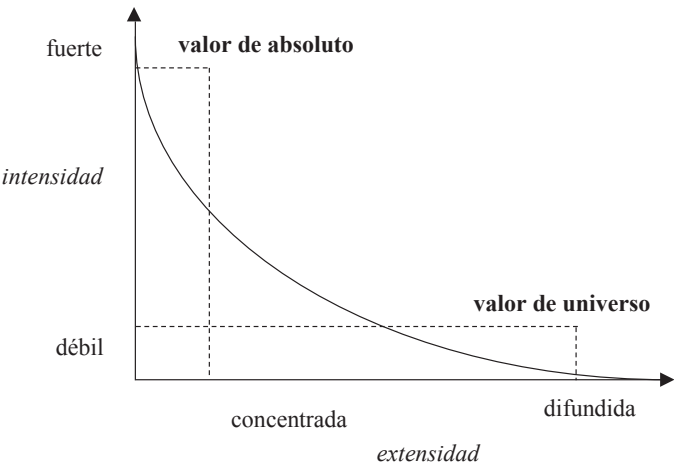
Sí, el último verso del soneto debe contener el pensamiento del soneto completo. No, no es cierto que por eso sea superfluo leer los trece primeros versos del soneto. Porque en toda obra de arte, lo que interesa es la destreza del obrero, y eso es lo más interesante de ver: cómo ha desarrollado primero el pensamiento que deberá resumir después y cómo ha llegado a ese rasgo extraordinario del decimocuarto verso, que dejaría de ser extraordinario si surgiese al final como un campeón. (pp. 201-202)

El elogio de la grandeza de Anjou se concentra en el lexema *douceur* [suavidad, dulzura], es decir, en una subvalencia intensiva, que el *Petit-Robert* analiza así: «Cualidad de un movimiento progresivo y suave, de lo que funciona sin tropiezo ni ruido. Suavidad de un mecanismo». Fundamentalmente prosódica, la «suavidad» concentra una /lentitud/ apreciada y una tonicidad moderada, contenida pero continua. La «suavidad» es menos una manera de ser que una manera de devenir.

### 3. LOS VALORES

Las magnitudes semióticas manifiestan una *dirección* que se despliega en un espacio caracterizado. Una dirección tiene en la mira un valor que participa de una alternancia, la cual proporciona a la dirección sus marcas. El cuestionamiento relativo al valor es conocido: ¿inmanencia o trascendencia? Según la inmanencia, el valor tiene una referencia intrínseca; según la trascendencia, una referencia extrínseca. Nuestra posición personal se sitúa a medio camino, puesto que los valores son

inmanentes a los datos que nos obligan. La alternancia elegida distingue entre valores de absoluto y valores de universo. Esta pareja de valores se encuentra bajo la dependencia de las categorías existenciales de la intensidad, en cuanto suma de los estados de alma, y de la extensidad, en cuanto suma de los estados de cosas, las cuales por su intersección constituyen el espacio tensivo (Zilberberg, 2015a, cap. 2).



La red se presenta así:

	mira ↓	intensidad ↓	extensidad ↓
valor de absoluto →	unicidad	fuerza	concentración
valor de universo →	universalidad	debilidad	difusión

Lo que complica la problemática es el hecho de que el valor es a la vez un punto de vista y una operación. El valor de absoluto privilegia la intensidad y concentra la extensidad, mientras que el valor de universo privilegia la extensidad y consiente la división-diseminación de la intensidad. La divergencia de los valores se explica en parte por la correlación inversa entre la *medida* intensiva, que culmina en la unicidad,

y el *número* extensivo, que desemboca en la universalidad. Con esta condición previa, el sentido estará relacionado con su desigualdad, con su dehiscencia. Así, al menos, es como lo entiende Cassirer en *Filosofía de las formas simbólicas* (1998, t. 2):

La distinción espacial primaria, que no deja uno de encontrar, cada vez más sublimada, en las creaciones más complejas del mito, es la distinción entre dos *provincias* del ser: una provincia de lo habitual, de lo siempre-accesible, y una región que ha sido desprendida y separada de lo que la rodea, que ha sido clausurada y que ha sido protegida del mundo exterior. (p. 118)

Cada tipo de valor apunta a las subvalencias que su enunciación actualiza: el valor de absoluto pone en la mira la fuerza que él concentra, mientras que el valor de universo apunta a la difusión que la concentración del valor de universo impide.

La comparación de la romanidad y de la francesidad a la que procede Du Bellay conduce a identificar la francesidad con el valor de absoluto y la romanidad con el valor de universo. La homologación se presenta como sigue:

valor de absoluto	valor de universo
↓	↓
la francesidad	la romanidad

Desde el punto de vista de la intensidad, la francesidad es, en la terminología de Cassirer, «protegida del mundo exterior», lo cual quiere decir que es el resultado de una operación de selección [*tri*], cuyo plano de la expresión es el retiro en la «pobre casa» [*pauvre maison*], que aceptamos como una figura de concentración. Desde el punto de vista de la extensidad, la francesidad es una figura del apego señalado al final del segundo cuarteto: «que es para mí toda una provincia y aún mucho más». Resultado de una operación de mezcla [*mélange*] porque es «*toujours accessible*», la romanidad porta rasgos opuestos: está abierta al mundo exterior y, desde el punto de vista de la intensidad, se halla bajo el signo del desapego, entendido como un estado o como operación, tal

como está en el poema. La resolución tensiva del soneto supone lo que Cassirer designa como el reconocimiento del ajuste de «dos provincias del ser»:

	francesidad ↓	romanidad ↓
intensidad →	apego	desapego
extensidad →	cierre	abertura

(2012)





## IV

# Otra interpretación de «Los gatos», de Charles Baudelaire

### «Les chats»

Les amoureux fervents et les savants austères  
Aiment également, dans leur mûre saison,  
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,  
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,  
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;  
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,  
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes  
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,  
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,  
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,  
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

«Los gatos»

Los enamorados fervientes y los sabios austeros  
aman por igual, en su edad madura,  
a los gatos fuertes y suaves, orgullo de la casa,  
que como ellos son friolentos y como ellos sedentarios.

Amigos de la ciencia y de la voluptuosidad,  
prefieren el silencio y el horror de las tinieblas;  
el Erebo los hubiese elegido como sus corceles fúnebres  
si pudieran someter su altivez al vasallaje.

Adoptan al soñar las nobles actitudes  
de las grandes esfinges que se alejan al fondo de las soledades,  
y parecen dormir en un sueño sin fin;

sus lomos fecundos están llenos de mágicos destellos,  
y partículas de oro, como una arena fina,  
fulguran vagamente sus místicas pupilas.

La publicación del análisis del soneto «Los gatos» de Baudelaire por Jakobson y Lévi-Strauss (1973) constituyó en su momento, en algunos aspectos, un acontecimiento. No se trata ahora de entrar en competencia con tales maestros, sino solamente de demostrar que nos movemos en el dominio de la interpretación. Sin embargo, no utilizamos este término con la acepción que le confiere el psicoanálisis, sino según la acepción que le da la crítica musical.

El punto de vista psicoanalítico presenta dos características: (i) el psicoanálisis trata de establecer la interpretación definitiva, al término de la cual no habría nada más que decir... (ii) desde el punto de vista epistemológico, el psicoanálisis ha optado por la trascendencia, mientras que la lingüística y la semiótica han elegido la inmanencia. Según esta última opción, las interpretaciones se añaden unas a otras: la interpretación de Furtwängler se añade a la de Toscanini; no la suprime nunca. Así como Jakobson y Lévi-Strauss han mostrado que la tensión entre la metáfora y la metonimia tenía una virtud heurística segura, nosotros nos proponemos establecer que la tensión entre los valores de absoluto y los valores de universo puede dar cuenta del devenir singular de este soneto.

Para que sea aceptada, una hipótesis tiene que satisfacer varias condiciones: (i) debe ser formulada como una jerarquía de categorías interdependientes; (ii) ante un corpus dado, las categorías se convierten en interrogaciones situadas; (iii) las respuestas a esas interrogaciones han de ser formuladas como alternancias, a fin de respetar el punto de vista inmanente preconizado por Saussure.

1. LOS VALORES

La hipótesis tensiva toma en cuenta que la emergencia de la significación requiere la desigualdad de los inventarios: «Los inventarios se hacen cada vez más restringidos en el curso del procedimiento e [...] ilimitados al comienzo, se van convirtiendo en limitados al final [...]» (Hjelmslev, 1971b, p. 66). A partir de esa operación de selección, nos damos cuenta de que los inventarios limitados rigen los inventarios ilimitados. La dimensión de la intensidad proporciona inventarios limitados, pero que se imponen, y controla la tensión [fuerte vs. débil]; por su lado, la dimensión de la extensidad proyecta inventarios, si no ilimitados, al menos extendidos, y controla la tensión [concentrado vs. difundido]. El espacio tensivo resulta de la proyección de la dimensión de la intensidad sobre la dimensión de la extensidad. A partir de la intersección de esas dos dimensiones, los valores emergen por composición. Respetuosas de nuestro imaginario, dos composiciones implicativas combinan una valencia intensiva y una valencia extensiva.

extensidad →  intensidad ↓	  concentrado ↓	  difundido ↓
fuerte →	fuerte/concentrado	
débil →		débil/difundido

Los valores semióticos toman a su cargo esas composiciones relevantes: exclusivos, los valores de absoluto son fuertes en virtud de la intensidad y concentrados en razón de la extensidad; inclusivos, los valores de universo son débiles, «módicos», en razón de la intensidad, y difundidos, en virtud de la extensidad. La hipótesis tensiva propone

orientar la búsqueda de los valores hacia la alternancia entre los valores de absoluto, fuertes y concentrados, y los valores de universo, débiles y difundidos. El valor de absoluto es la resultante de una operación de selección; el valor de universo es la resultante de una operación de mezcla.

	valores de absoluto ↓	valores de universo ↓
operación →	selección	mezcla
propiedades →	fuerza + concentración	debilidad + difusión

2. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS

A partir de esta dicotomía de gran envergadura, formulamos nuestra hipótesis en los siguientes términos: el soneto hace pasar a los «gatos» del valor de universo al valor de absoluto.

cuartetos ↓	tercetos ↓
valor de universo	valor de absoluto

Estamos en capacidad de precisar los términos de nuestra hipótesis (Zilberberg, 2015a): si en los cuartetos los «gatos» encarnan, con otros actores, el valor de universo, este valor de universo deja el lugar en los tercetos al valor de absoluto.

El valor de universo tiene por resorte propio al menos una operación anterior de mezcla. En nuestro soneto, varias operaciones de mezcla son efectuadas. (i) Una operación de mezcla recae sobre los humanos: los «enamorados» y los «sabios» son acercados en virtud de su característica tónica: el «fervor» de los «enamorados», la «austeridad» de los «sabios», es decir, dos figuras del redoblamiento en la dimensión de la intensidad. La semejanza tónica, «ellos aman igualmente», prevalece sobre la divergencia de su mira. (ii) Una segunda operación de mezcla hace pasar de la clase de los humanos a la clase de los seres

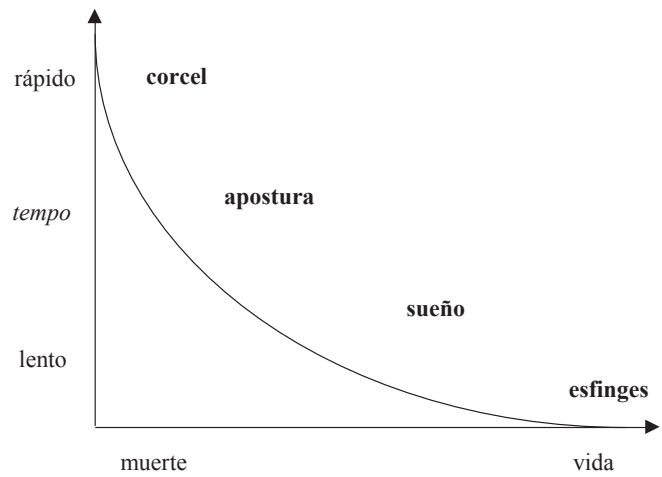
animados, prestando a los «gatos» las mismas voliciones: «Amigos de la ciencia y de la voluptuosidad»; la misma sensibilidad: la frialdad y la sedentariedad. Esas operaciones de mezcla, que modifican el contenido de las taxonomías establecidas, demandan el apoyo de la *concesión*. Esta última supera la contrariedad semántica de las magnitudes acercadas. Si la *doxa* se cree con derecho a oponer la «ciencia» y la «voluptuosidad», el soneto las conjuga, así como los «gatos» conjugan en su ser la «potencia» y la «suavidad».

La amplitud de la semejanza desemboca en que los «enamorados» y los «sabios» comparten el mismo espacio: el de la «casa»; cohabitan los unos con los otros; comparten la misma temporalidad: la «estación madura».

### 3. LA CONVERSIÓN

El segundo cuarteto inicia la conversión axiológica que sustituye el valor de universo por el valor de absoluto. La semejanza entre los «enamorados», los «sabios» y los «gatos» cae en falta en el sexto verso: «*Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres*» [Prefieren el silencio y el horror de las tinieblas]. Al no ser compartida ni por los «enamorados» ni por los «sabios», esta volición paradójica virtualiza las operaciones de mezcla anteriores. Con esta operación de selección, los «gatos» comienzan a separarse del grupo que los cuartetos habían constituido. El espacio confortable y tranquilo de los cuartetos, el de la «casa», se esfuma y deja el lugar a un no-espacio que suspende los haceres perceptivos, auditivo y visual, elementales. La base misma de la comunicación y de las definiciones recíprocas queda así arruinada. Al rehusar la «servidumbre» en nombre del «orgullo», los «gatos» resaltan como una figura aristocrática, lo cual los aleja de la esfera de los valores de universo para abordar la de los valores de absoluto.

La renuncia de los «gatos» a una función prestigiosa demanda una compensación que hace intervenir el *tempo* por proyección de una tensión entre los «gatos-corceles» y los «gatos-esfinges». Si los «gatos-corceles» insinúan la muerte en la vida, los «gatos-esfinges», al avanzar la figura de la «apostura», insinúan la vida en la muerte:



Este soneto es una sabia máquina de ralentizar y, en consecuencia, la lentitud beneficia el «acento de sentido» (Cassirer). Con esta condición previa, podemos producir la matriz<sup>1</sup> correspondiente:

supercontrario tónico ↓	subcontrario tónico ↓	subcontrario átono ↓	supercontrario átono ↓
«esfinge»	«sueño»	«apostura»	«corcel»

El primer terceto moviliza la sintaxis intensiva, la cual procede por aumentos y disminuciones, y la sintaxis extensiva, que opera por selecciones y por mezclas. Por lo que se refiere a la sintaxis intensiva, la ascendencia tensiva encadena una secuencia de redoblamiento a una secuencia de repunte:

repunte ↓	redoblamiento ↓
corcel → apostura	sueño → esfinge

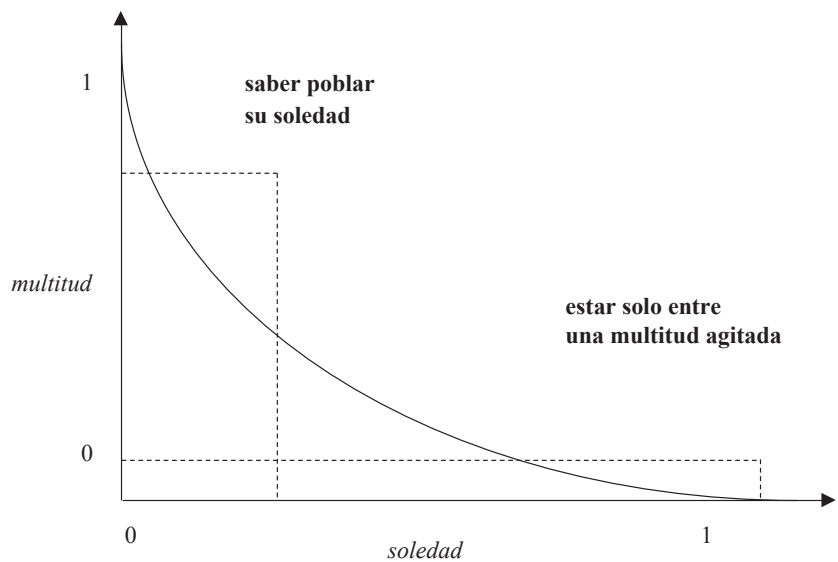
1 Para conocer la eficacia analítica de este dispositivo, véase Zilberberg (2015a).

Por su lado, la sintaxis extensiva procede por selección-elección de una magnitud a partir de una clase dada. Al atribuir a las esfinges «nobles aposturas», el terceto confirma el rasgo /aristocrático/ enunciado en los versos 7 y 8, rasgo que es una característica de los valores de absoluto. En efecto, estos últimos concentran y confiscan esa foria que los valores de universo distribuyen y difunden. Si la sintaxis intensiva y la sintaxis extensiva actuasen de concierto, esa convergencia adquiriría un valor de *evento*.

El primer terceto aborda una semiótica cara a Baudelaire, la de la *solitude* [soledad]. El poema «Les foules» [Las multitudes] proporciona el metalenguaje pertinente: «*Multitude, solitude: termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée*» [Multitud, soledad: términos iguales y convertibles por el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo entre una multitud agitada] (Baudelaire, 1954d, pp. 295-296). Unas veces, con una operación de mezcla, el poeta actualiza un valor de universo, es decir, un valor compartido; otras veces, con una operación de selección, actualiza un valor de absoluto, restrictivo. La «soledad», correlato espacial de esa mira, se opone a la «multitud»; en la medida en que esa multitud es calificada de «agitada», podemos añadir otras dos tensiones: una relativa al *régimen*, que atribuye el *ser* al valor de absoluto, y el *hacer* al valor de universo; y otra relativa a la *densidad*, que atribuye la posición *mono-* al valor de absoluto, y la posición *poli-* al valor de universo. Sea la red siguiente:

valor →	valor de absoluto ↓	valor de universo ↓
operación →	selección	mezcla
densidad →	<i>mono-</i>	<i>poli-</i>
régimen →	ser	hacer
espacialidad →	soledad	multitud

El gráfico correspondiente a esta red es el siguiente:



La coherencia del universo de discurso permite precisar la sintaxis propia de los valores directores: (i) «verticalmente», la relación es de *coexistencia* y proyecta en el discurso una *actualización*, una llamada, una demanda; (ii) «horizontalmente», la relación de alternancia queda manifestada por una *virtualización*: la presencia de un término o de un rasgo excluye la presencia del otro. Los presupuestos insuperables de la discursividad corriente se presentan así:

	valor de universo resultado de una mezcla	valor de absoluto resultado de una selección
relación →	coexistencia [«y... y...»]	alternancia [«O... o...»]
modo de existencia →	actualización	virtualización

El undécimo verso: «*Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin*» [y parecen dormir en un sueño sin fin], convoca las modalidades



veridictorias y la aspectualidad. Pero este verso da cuenta de un *hacer* particular, «dormirse», que interroga el proceder interpretativo, y más precisamente la cuestión de la *homogeneidad*, que Hjelmslev (1971b) aborda en estos términos:

El factor particular que caracteriza la dependencia entre la totalidad y las partes, que la diferencia de una dependencia entre la totalidad y otras partes, y hace que los objetos descubiertos (las partes) puedan ser considerados como interiores y no exteriores a la totalidad (es decir, al texto) parece ser la homogeneidad de la dependencia: todas las partes coordinadas que resultan del solo análisis de una totalidad dependen de esa totalidad de una manera homogénea. (p. 48)

Para la semiótica greimasiana, la homogeneidad es *narrativa*: ¿las estructuras tanto superficiales como profundas son consideradas igualmente *narrativas*?<sup>2</sup>. Según la hipótesis tensiva, hoy por hoy, el mejor garante de la homogeneidad es manifiestamente el *tempo*. El *tempo*, por medio de la intervención de los modos semióticos, a saber, por la alternancia del «sobvenir» y del «llegar a», configura el campo de presencia. Esto equivale a admitir que toda magnitud se halla bajo la *condición de tempo*, que la subvalencia de *tempo* es por principio catalizable. Extraños el uno del otro, Valéry y Lévinas han abordado esta problemática. En un fragmento de *Cuadernos* (1974), Valéry anota:

Calma, Sacerdote de Cronos.  
¡Oh! Tiempo,  
aunque nada sensible pasa  
algo, no se sabe dónde,  
crece.  
El ser inmóvil (que somos) en el seno  
de un lugar inmóvil a los ojos y a los sentimientos  
¿actúa por allá? (p. 1291)

Este fragmento es valioso en la medida en que afirma que el reconocimiento de la significación se logra por el reconocimiento de su carga *concesiva*. El modo semiótico convocado (Zilberberg, 2015a, pp. 51-52) es el «llegar a»; la subvalencia intensiva de *tempo* es la extrema *lentitud*, no perceptible por el observador; la figura del *crecimiento*, que ha fascinado a Valéry<sup>3</sup>, reúne esos rasgos.

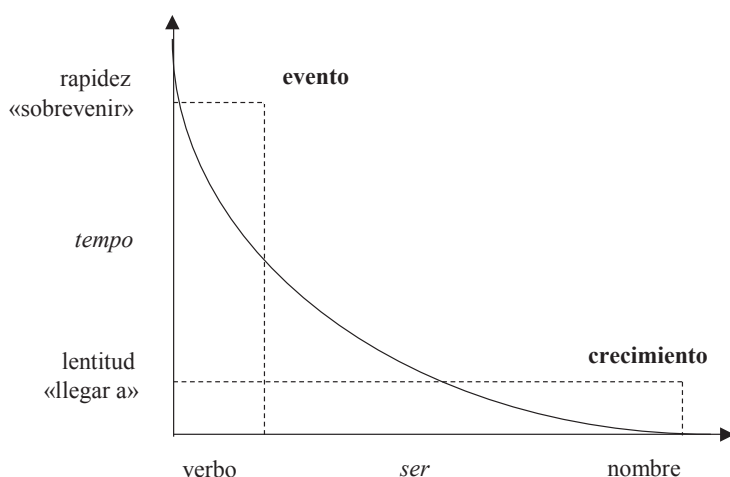
2 Véase *Semiótica 1. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Greimas y Courtés, 1982), en la entrada «Generativo (recorrido ~)».

3 Véase «El hombre y la concha» (Valéry, 1957, pp. 886-907).

A partir de un horizonte muy diferente, Heidegger y su comentador avisado, Lévinas, retienen, a título de categorías interpretantes, categorías semióticas y categorías lingüísticas. La «verbalidad» es frecuente en las magnitudes reconocidas por el análisis:

Se habla habitualmente de la palabra *ser* como si fuera un sustantivo, a pesar de que es el verbo por excelencia. En francés, se dice *el ser*, o *un ser*. Con Heidegger, la palabra *ser* ha recuperado su «verbalidad», lo que en él es acontecimiento, el «transcurrir» del ser. Como si las cosas y todo lo que es «contuvieran una manera de ser», «ejercieran un oficio de ser». A esta sonoridad verbal nos ha habituado Heidegger. (Lévinas, 1986, p. 28)

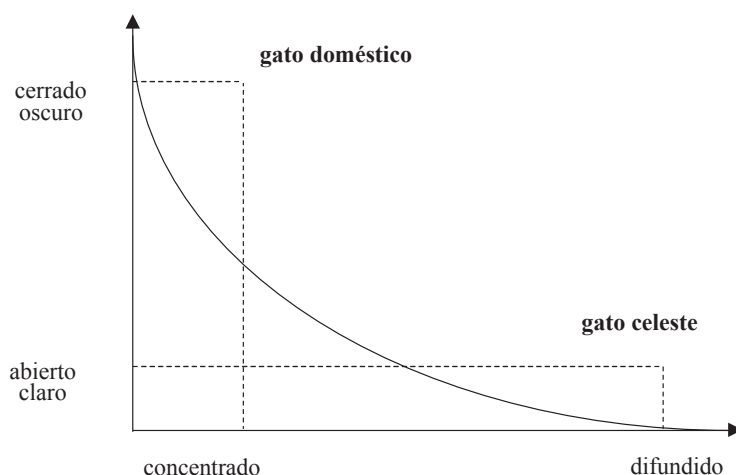
Nos encontramos menos «en» el espacio que «en» el *tempo*.



Baudelaire (1954c) ha identificado también la clave de su universo personal:

Estudiar en todos sus modos y maneras, en las obras de la naturaleza y en las obras del hombre, la universal y eternal ley de la gradación, de lo *poco a poco* y de lo *pequeño a pequeño*, con las fuerzas progresivamente crecientes, como los intereses en materia de finanzas. Lo mismo sucede con la *habilidad artística y literaria*; y así mismo con el tesoro variable de la *voluntad*. (pp. 1226-1227)

Respecto a nuestro ensayo de descripción del soneto «Los gatos», eso significa que la sintaxis pertinente es la sintaxis intensiva de los aumentos y de las disminuciones, y que nos encontramos en presencia de una *ascendencia tensiva*. Esto nos inclina a pensar que el primer terceto pone en marcha un repunte y el segundo terceto completa la ascendencia con un redoblamiento. El progreso que se opera es debido a una concesión implícita: *aunque* los «gatos» sean pasivos y como ausentes, ya que se hallan sumergidos «en un sueño sin fin», «sus lomos fecundos están llenos de mágicos destellos». Los tercetos culminan la sublimación de los «gatos» domésticos en «gatos» celestes. Así:

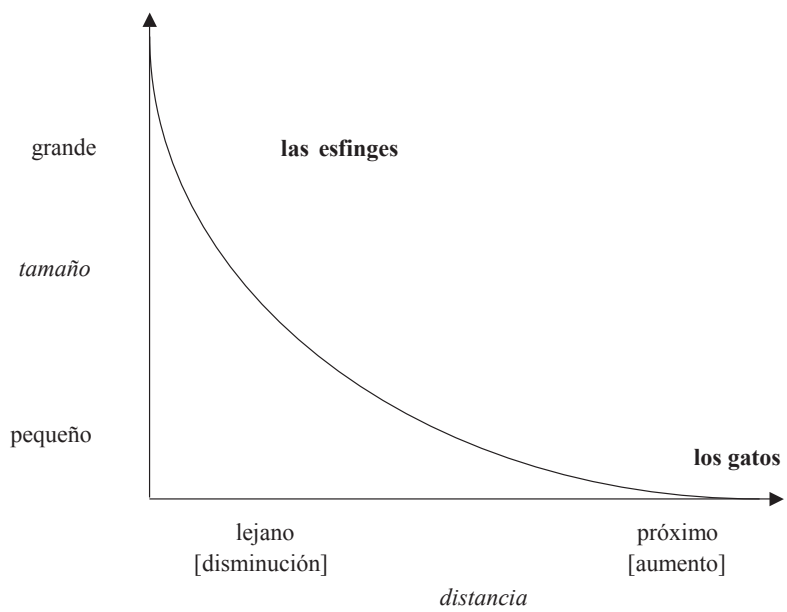


#### 4. CONFIGURACIÓN DEL CAMPO DE PRESENCIA

En su relación con el sujeto observador, el valor de absoluto y el valor de universo difieren sensiblemente uno del otro: el valor de absoluto vehicula la unicidad, «carencia de proporción» (Pascal) con el sujeto, lo cual no es el caso del valor de universo que vehicula la universalidad. Si el valor de absoluto es vigilado por lo *demasiado*, el valor de universo, por su parte, lo es por lo *demasiado poco*. Los gatos celestes se acogen «au fond des solitudes» [al fondo de las soledades], mientras que, hogareños, los gatos domésticos se acogen al espacio cerrado de la «casa»: los gatos domésticos están *ahí*, los gatos celestes están *allá*. De donde:

	valor de absoluto ↓	valor de universo ↓
programa →	distancia excesiva	proximidad excesiva
contraprograma →	acercamiento	alejamiento

Y esa no es la única diferencia. En cuanto al tamaño de los objetos, los tercetos contrastan el uno con el otro. Tomando en cuenta el hecho de que todo objeto contiene una escala, cuyo referente es el cuerpo, el segundo terceto esboza un paradigma de la *pequeñez*, que comprende los «destellos mágicos», las «partículas de oro», la «arena fina». La correlación entre el tamaño de los objetos y la distancia entre el observador y el informador, que los artistas del Renacimiento han dominado perfectamente al descubrir la perspectiva, se presenta así:



Los tercetos configuran, pues, el campo de presencia bajo la doble relación del tamaño de los objetos y de la distancia que media entre la esfinge y el sujeto observador por la intervención intermediaria de dos entimemas silogísticos:

- Si lejano y grande, *entonces*, la Esfinge.
- Si próximo y pequeño, *entonces*, el gato.

Con estas condiciones previas, el campo de presencia proyectado por los tercetos puede declararse *coherente*: las «esfinges» quedan disminuidas por su alejamiento, mientras que los «gatos» son aumentados por su proximidad.

5. PARA TERMINAR

La descripción analítica de un discurso se presenta como la travesía de una serie de filtros. El primero que se ofrece es el relativo al *modo de eficiencia*: ¿«sobrevenir» o «llegar a»? Creemos haber establecido que el soneto «Los gatos» afirma la prevalencia del «llegar a». El filtro siguiente se refiere a las valencias de *tempo*, de tonicidad, de tiempo y de espacio. La declinación valencial propia de este soneto se presenta en los siguientes términos:

intensidad →	<i>tempo</i> →	lentitud
	tonicidad →	sostenida
extensidad →	temporalidad →	longevidad
	espacialidad →	cierre, luego abertura

Hemos elegido el término *sostenida* porque proporciona una buena imagen de la tonicidad: «Que se mantiene en un nivel elevado, que continúa con una intensidad bastante fuerte, sin decaer», según el *Trésor de la langue française*.

En fin, para cada orden de valencias, conviene identificar el «estilo» sintáctico escogido: ¿es la sintaxis intensiva de los aumentos y las disminuciones?, ¿es la sintaxis extensiva de las mezclas y de las

selecciones?, ¿o es más bien la sintaxis juntiva de las implicaciones y de las concesiones? Nos parece que nuestra lectura del soneto sugiere una respuesta en dos tiempos; en primer lugar, el texto procede realizando una operación de selección que separa a los gatos de la clase de los humanos; en segundo lugar, la sintaxis intensiva de los aumentos y de las disminuciones interviene aumentando el *ser* de los gatos.

(Enero, 2014)

# V

## Pequeña semiótica de la languidez

### «Lassitude»

De la douceur, de la douceur, de la douceur!  
Calme un peu ces transports fébriles, ma charmante.  
Même au fort du déduit, parfois, vois-tu, l'amante  
Doit avoir l'abandon paisible de la sœur.

Sois langoureuse, fais ta caresse endormante,  
Bien égaux tes soupirs et ton regard berceur.  
Va, l'étreinte jalouse et le spasme obsesseur  
Ne valent pas un long baiser, même qui mente!

Mais dans ton cher cœur d'or, me dis-tu, mon enfant,  
La fauve passion va sonnant l'oliphant... !  
Laisse-la trompeter à son aise, la gueuse!

Mets ton front sur mon front et ta main dans ma main,  
Et fais-moi des serments que tu rompras demain,  
Et pleurons jusqu'au jour, ô petite fougueuse!

(Paul Verlaine)

### «Languidez»

¡Con suavidad, con suavidad, con suavidad!  
 Calma un poco esos arrebatos febriles, mi encanto.  
 Aún en lo más fuerte del delirio amoroso, a veces, la amante  
 debe tener el abandono apacible de la hermana.

Sé lánguida, haz tu caricia adormecedora,  
 idénticos tus suspiros y tu mirada arrulladora.  
 De acuerdo, el abrazo celoso y el espasmo obsesivo  
 no valen lo que vale un largo beso, aunque sea mentiroso.

Pero en tu querido corazón de oro, me dices, mi niña,  
 ¡la fiera pasión va tocando el olifante...!  
 ¡Déjala trompetear a su gusto a esa pícaro!

Pon tu frente sobre mi frente y tu mano en mi mano,  
 y hazme juramentos que romperás mañana,  
 y lloremos hasta el amanecer, ¡oh, pequeña fogosa!

## 1. EL ATAQUE<sup>1</sup>

Verlaine adopta el inicio conocido como *ex abrupto*, el cual virtualiza la coincidencia entre el comienzo del discurso y el comienzo del proceso. El primer verso es una expresión vehemente de la carencia. En efecto, la repetición es uno de los resortes de la sintaxis intensiva de los aumentos y de las disminuciones. Según el estilístico Leo Spitzer (1971): «El que dice algo dos veces traiciona su falta de seguridad, pero el que dice algo tres veces no admite contradicción» (p. 409). Esa tonicidad elevada permite precisar la situación enunciativa del texto: el enunciador es definido por la impaciencia desde el punto de vista subjetal y por la urgencia desde el punto de vista objetal. La indeterminación

---

1 No abordamos aquí el trabajo sobre el significante, en la medida en que es realizado en observancia de las reglas relativas a la rima y al soneto. En segundo lugar, tampoco consideramos el revestimiento discursivo que trata de establecer una intimidad entre los dos actores.

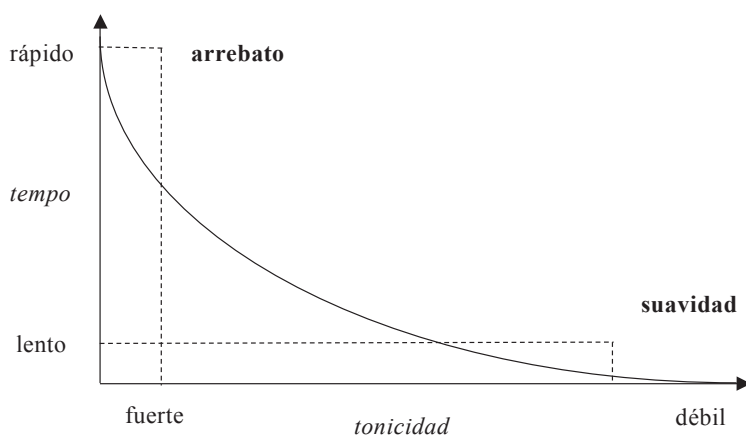


enunciativa del primer verso es resuelta en el segundo verso: «*Calme un peu ces transports fébriles, ma charmante*» [Calma un poco esos arrebatos febriles, mi encanto].

## 2. PEQUEÑA SEMIÓTICA DE LA SUAVIDAD<sup>2</sup>

El soneto instala de entrada las subvalencias intensivas de *tempo* y de tonicidad, que estructuran el espacio tensivo. Elegida como objeto, la «suavidad» proviene de una doble selección. En primer lugar, la elección de un *tempo* lento y uniforme. Aceptamos la uniformidad como término neutro de la categoría [ni aceleración, ni desaceleración]. La suavidad es un dato complejo, puesto que ajusta también la uniformidad y la progresividad mencionadas por el *Petit-Robert*: «Cualidad de un movimiento progresivo y fácil de lo que funciona sin tropiezos y sin ruido. Suavidad de un mecanismo»; «que se efectúa de una manera regular y continua». En segundo lugar, la «suavidad» es solidaria de un universo de discurso considerado como «fácil» porque los programas que el sujeto pone en práctica no chocan con contraprogramas adversos.

Desde el punto de vista paradigmático, la «suavidad» está, según Verlaine, correlacionada con el «arrebato», magnitud que el diccionario capta como una «viva emoción, sentimiento apasionado (que conmueve, que arrastra)». La «suavidad» manifiesta así una subvalencia de *tempo* y una subvalencia de *tonicidad*. Gráficamente:

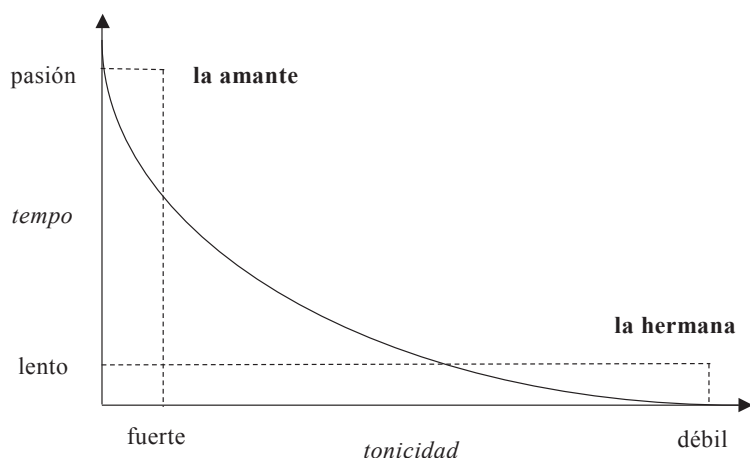


2 Véase Zilberberg (1999). [Según los contextos, la palabra *douceur* significa «dulzura» o «suavidad». «*La peau douce*» será la «piel suave», mientras que la «*l'eau douce*» será el «agua dulce»]. [Comentario del traductor].

El esquema gráfico exhibe la concordancia del análisis y de la estructura: el *tempo* y la tonicidad tienen por análisis respectivo la tensión entre lo rápido y lo lento, y por estructura, la dependencia de la tonicidad respecto al *tempo*.

### 3. ACTANTES EN DIVERGENCIA

El texto produce las condiciones razonables para su interpretación en la medida en que coloca en los cuartetos y en los tercetos la primera y la segunda persona del singular, y luego, en el verso 14, instala la primera persona del plural: *nosotros*. La tensión entre el «arrebato» y la «suavidad» se halla en el principio de la divergencia de los roles actanciales de la «hermana» y de la «amante» afirmada en el cuarto verso: «[...] *vois-tu, l'amante / Doit avoir l'abandon paisible de la sœur*» [a veces la amante / debe tener el abandono apacible de la hermana].

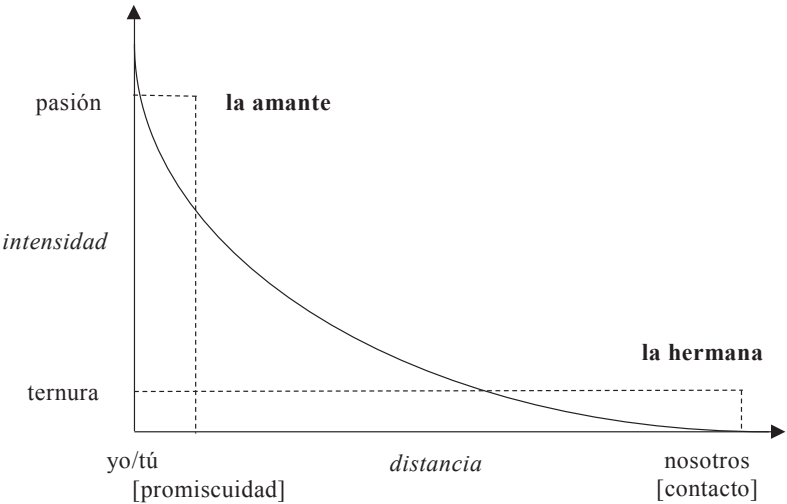


Esta estructura tensiva elemental permite tratar eso que nos gustaría llamar, a propósito de las relaciones afectivas, «casos», como el «caso Antígona» y el «caso don Juan». En el «caso Antígona», la relación de Antígona con su hermano es un absoluto; ninguna magnitud es capaz de tomar el lugar del hermano; el «caso don Juan» invierte los términos: «No hay nada que pueda detener la impetuosidad de mis deseos: me siento un corazón capaz de amar toda la tierra; y, como Alejandro, desearía que hubiese otros mundos para extender hasta allí mis conquistas amorosas». Don Juan no ignora que su comportamiento corresponde a la predación.

En el soneto de Verlaine, el frente a frente de la «amante» y de la «hermana» es una realización, entre otras, de la estructura canónica que confronta unos con otros los valores de absoluto, incompatibles, y los valores de universo, compatibles:

valores de absoluto ↓	valores de universo ↓
incompatibles [exclusivos]	compatibles [distributivos]

Don Juan aparece como un predador, indiferente al estatuto social de la mujer que pretende seducir; campesina o aristócrata, pone en marcha la sintaxis de las mezclas (Zilberberg, 2015a) a fin de dar al *número* su título más extendido. La divergencia de las relaciones entre la «amante» y la «hermana» se establece así:



Las magnitudes son, unas respecto de las otras, puntos de vista: la distancia es contacto en el «caso Antígona», pero promiscuidad en el «caso don Juan».

4. DE LA SACUDIDA A LA EURITMIA

Las categorías reconocidas por la hipótesis tensiva proporcionan, proyectadas sobre el plano del contenido, una semiótica; sobre el plano de la expresión, una prosodia. Sin entrar en el análisis minucioso de cada una de las magnitudes mencionadas, admitiremos que la alternancia heurística confronta la «sacudida» —en la cual el diccionario discierne «un movimiento brusco e irregular»— con la euritmia.

sacudida ↓	euritmia ↓
arrebatos febriles suspiros idénticos abrazo celoso espasmo obsesivo delirio amoroso	abandono apacible languidez mirada arrulladora caricia adormecedora largo beso

Consideradas como formas de vida resumidas, la «sacudida» y la «euritmia» difieren notablemente si se las relaciona con los modos de existencia (Zilberberg, 2015a): la sacudida impide la *mira*, la anticipación; mientras que la euritmia permite la *mira* y, con ella, el cálculo.

La relación de *ego* con *anti-ego* es doble. En primer lugar, *ego* recurre a la persuasión. El hacer persuasivo interviene desde el momento en que dos actores constatan que no comparten el mismo punto de vista. En segundo lugar, las vivencias de la «hermana» y de la «amante» no tienen la misma morfología.

	«amante» ↓	«hermana» ↓
valor →	valor de universo	valor de absoluto
tempo →	la rapidez	la lentitud
presupuesto →	el número	la medida
horizonte →	la multiplicidad	la unicidad
tonicidad →	la tonalización	la atonización
temporalidad →	la brevedad	la longevidad
espacialidad →	el contacto	la distancia

El hacer argumentativo de *ego* choca con el hacer refutativo de *anti-ego*, significado por la conjunción adversativa *pero* del noveno verso. El hacer refutativo tiene por contenido un «sobrevenir» que es analizado por el sexto verso: «*Bien égaux tes soupirs et ton regard berceur*» [idénticos tus suspiros y tu mirada arrulladora].

Con el deseo de describir los procesos manifestados por los discursos, hemos propuesto tres *estilos sintácticos*: la sintaxis intensiva de los aumentos y de las disminuciones; la sintaxis extensiva de las selecciones y de las mezclas; y, finalmente, la sintaxis juntiva de las concesiones y de las implicaciones (Zilberberg, 2015a). En dirección decadente, la sintaxis intensiva ocupa en el soneto de Verlaine los cuartetos, y reduce el cuerpo a magnitudes desexualizadas: la «frente», la «mano». La sintaxis extensiva, distintiva en los cuartetos, funcional en el segundo terceto, hace que el *nosotros* sustituya al *yo/tú*; según eso, la sintaxis extensiva opta aquí por la mezcla.

En fin, atenta siempre a la posible sobrevenida de un *evento*, la sintaxis juntiva es concesiva en la medida en que el décimo verso: «*La fauve passion va sonnante l'oliphant...!*» [¡la fiera pasión va tocando el olifante...!], propone una imagen del «sobrevenir». Las relaciones entre esos diferentes estilos sintácticos permiten una aproximación a la significación del soneto. Un espacio átono, sosegado, hace posibles, plausibles, dos operaciones de selección; en primer lugar, la escisión de *anti-ego* en dos roles actanciales: el de «hermana» y el de «amante»; en segundo lugar, un proceder concesivo enlaza la atonización desarrollada en los cuartetos con la tonicidad inherente a «la fiera pasión». La misma tensión se pone de manifiesto entre el último hemistiquio del soneto: «*ô petite fouguese!*» [¡oh, pequeña fogosa!], y los versos que lo preceden. La tonicidad decadente del verso 12: «*Mets ton front sur mon front et ta main dans ma main*» [Pon tu frente sobre mi frente y tu mano en mi mano], es anulada por la actualización del *anti-ego* «pequeña fogosa». Así:

tonicidad decadente ↓	decadencia realizada ↓
actualización de la concesión: «fiera pasión»	<i>anti-ego</i> mantiene su identidad de «fogosa»

El reparto entre los roles actanciales de «hermana» y de «amante», la distancia entre los estilos amorosos propios de *ego* y de *anti-ego*, son enunciados en el verso 14, que es el final del soneto:

«y lloremos hasta el amanecer» vs. «¡oh, pequeña fogosa!»

## 5. PARA TERMINAR

El análisis semiótico de textos, especialmente los poéticos, propone una segmentación del texto que proporciona secuencias más cortas sobre las cuales se puede aplicar más fácilmente el análisis. La segmentación precede al análisis. Nosotros proponemos, al menos para algunos textos, invertir ese orden e ir del análisis a la segmentación. Desde el punto de vista tensivo, el análisis debe partir de los «acentos de sentido» (Cassirer). En concordancia con los datos de la hipótesis tensiva, esos «acentos de sentido» dependen de los picos de intensidad que se encuentren. Un primer «acento de sentido», en el soneto de Verlaine, está constituido por la demanda que *ego* dirige a *anti-ego* en los cuartetos, a saber, la sustitución *concesiva* de la «amante» por la «hermana». Un segundo «acento de sentido» está expresado por el retorno, igualmente *concesivo*, de la «fogosidad». En el último verso, la «amante» recobra la prerrogativa que los cuartetos le habían virtualizado.

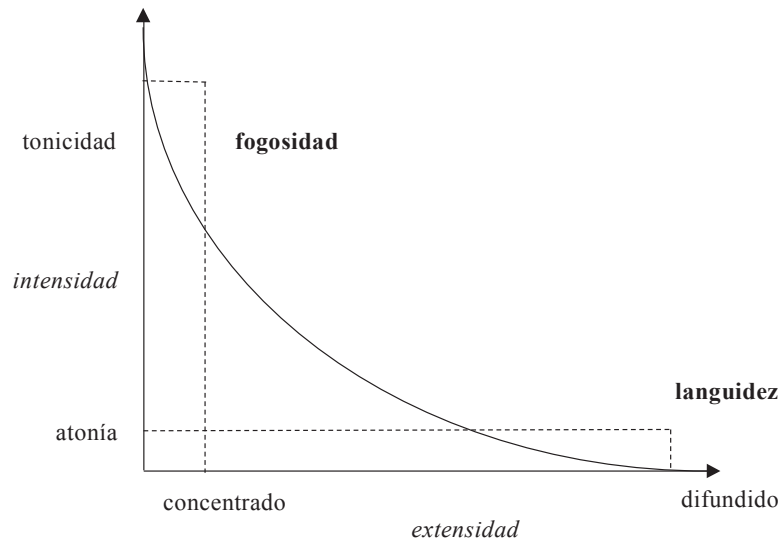
El contraste entre los cuartetos y los tercetos, y su resolución tensiva, constituye una estructura posible. En su *Petit traité de poésie française* (1903), Banville considera que el último verso del soneto tiene un estatuto particular:

El último verso del soneto debe contener un rasgo exquisito, o sorprendente, o que logre excitar la admiración por su precisión y por su fuerza. [...] Lamartine decía que debe ser suficiente leer el último verso de un soneto; porque, añadía, un soneto no existe si el pensamiento no está violenta e ingeniosamente resumido en el último verso.

La tensión constitutiva está, pues, expresada dos veces: la primera, en extensión; la segunda vez, en concentración. El último verso del soneto, por el hecho de oponer los hemistiquios entre sí, se convierte en una imagen sobredeterminada del soneto. Veamos:

primer hemistiquio	segundo hemistiquio
↓	↓
la «hermana»	la «amante»

El proceso y la interrupción del texto participan de la estructura:



La particularidad de este soneto de Verlaine, a saber, la tensión entre la «lasitud» [languidez] y la «fogosidad», encuentra finalmente la problemática de los valores, al relacionar la «fogosidad» con el valor de absoluto, singularizante, y la «languidez» con el valor de universo, difusor.

(Junio, 2014)





## VI

# La avaricia como forma de vida

Para Jacques Fontanille

### 1. EL PROYECTO

Preocupada por el devenir, la semiótica está obligada a considerar su propio devenir. En este caso, la exigencia es doble. La semiótica debe precisar lo que considera como su memoria, a saber, las conquistas y los resultados que juzga válidos. Para Hjelmslev, la distinción entre el resultado y el punto de vista permite circunscribir eso que constituye su herencia. Según la *captación*:

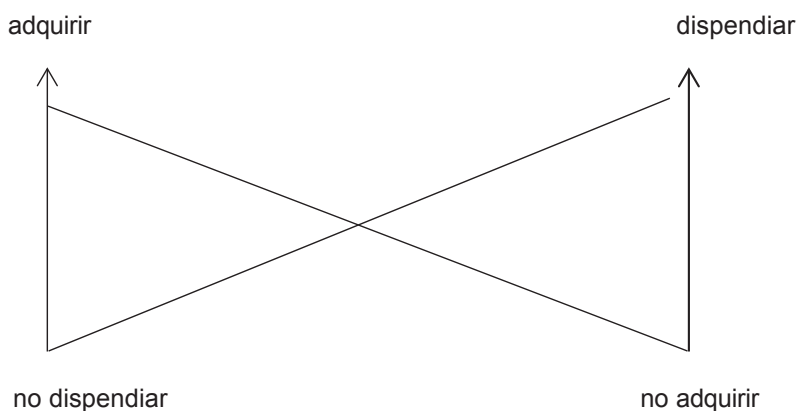
En el dominio científico, se puede muy bien hablar de resultados definitivos, pero no, o apenas, de puntos de vista definitivos. La lingüística clásica del siglo XIX ha obtenido resultados definitivos referidos al parentesco genético de las lenguas. Eso constituye uno de los aspectos esenciales de la lingüística. Pero nosotros los expon-dremos aquí adaptándolos a nuevos puntos de vista y colocándolos en una perspectiva un poco diferente de aquella en la que fueron descubiertos. (Hjelmslev, 1971a, p. 11)

Según la *mira*, la teoría tiene que proponer, sorprender, asombrar: «Para que haya disciplina, es preciso que exista la posibilidad de formular, y de formular indefinidamente, propuestas nuevas» (Foucault, 1976, p. 31).

En la práctica, «sobre el terreno», está admitido distinguir entre el derecho a formular hipótesis, lo «arbitrario» según Hjelmslev (1971b, p. 28), y el deber de aplicarlas, la «adecuación». Es fácil constatar que la exigencia de novedad concierne a lo «arbitrario» e ignora la «adecuación». En efecto, los análisis concretos no son ni interrogados, ni revisados. Por eso, a título personal, hemos realizado, a treinta años de distancia, dos análisis del poema de Rimbaud que lleva por título «Bonne pensée du matin» [Buen pensamiento matinal] (Zilberberg,

1971, 2010)<sup>1</sup>. Con ese mismo espíritu, nos hemos propuesto releer las páginas consagradas a la avaricia en *Semiótica de las pasiones* (Greimas y Fontanille, 1994, pp. 96-158), limitándonos a mostrar, por una parte, que constituyen una herencia; y, por otra parte, que es posible para algunos «detalles» formular «propuestas nuevas».

El análisis de la avaricia en *Semiótica de las pasiones* reposa, a nuestro parecer, en tres rasgos: (i) la imperfectividad, que explica que el deseo de acumular del avaro no conoce límites; según la fórmula resumida, su deseo es del orden del «siempre más»; (ii) en virtud de una necesidad de estructura, su deseo recae en bienes no consumibles; (iii) la valencia directriz es la *retención*: «La avaricia no es, pues, la pasión del que posee o busca poseer, sino la pasión del que pone trabas a la circulación y a la distribución de los bienes en una comunidad dada» (Greimas y Fontanille, 1994, p. 101). Esos desarrollos desembocan en un primer cuadrado semiótico (Greimas y Fontanille, 1994, p. 109):



Como los autores convienen en eso, el análisis de las magnitudes recae en «sus propiedades sintácticas». El componente morfológico no es abordado. La aritmética, o la contabilidad, no es la única en discusión. Los valores poseen una forma que nosotros calificaríamos de *figural*. Según Hjelmslev (1978), la estructura más simple confronta un término intensivo, que *concentra* la significación, contra un término extensivo que la *difunde* (pp. 112-113). Nuestro avaro ¿no es acaso un héroe de la concentración? Para conocer la medida de esa orientación, apelaremos

1 Ambos textos están incluidos en este libro.

a una novela de Balzac, *Eugénie Grandet*, que comporta referencias históricas particulares y localizaciones geográficas singulares, la ciudad de Saumur, aunque podemos dejar en suspenso por ahora esas referencias y esas localizaciones. Dicho esto, el mundo del avaro es relativamente simple: la única complicación que él conoce es el imperativo del secreto. Por eso, Grandet representa permanentemente ante sus seres más próximos la comedia de la indigencia. La avaricia se muestra, desde el punto de vista figural, como un proceso de *concentración*, y desde el punto de vista figurativo, como una *retención*.

2. LOS MODOS SEMIÓTICOS

Si son validadas, las categorías se cambian en preguntas cuando se trata de abordar los textos. Dentro de los límites de este estudio, nuestras preguntas proceden de dos sistemas de categorías: los modos semióticos y los estilos sintácticos. Distinguimos, por el momento, tres modos semióticos (Zilberberg, 2016, 2008): el modo de eficiencia, que regula la tensión entre el «sobrevenir» y el «llegar a»; el modo de existencia, que regula la tensión entre la *mira* y la *captación*; y, en fin, el modo de junción, que regula la tensión entre la implicación y la concesión. A este cuestionamiento implícito, el análisis de la avaricia aporta las respuestas siguientes:

<i>modo de eficiencia</i> →	el «llegar a»
<i>modo de existencia</i> →	la <i>mira</i>
<i>modo de junción</i> →	la implicación

Con relación al modo de eficiencia, la avaricia opta por el «llegar a», es decir, por la progresividad de la «lentitud». Desde el punto de vista figurativo, la avaricia depende del *tempo* elegido. Las tasas de interés, sobre todo si son bajas, tienen por correlato, en efecto, la lentitud de la acumulación. Ya sabemos que las crisis financieras —el asunto Law al comienzo del siglo XVIII, por ejemplo— se explican por la amplitud de la distancia entre el *tempo* imaginario de la acumulación y su *tempo* efectivo. Por desconocer la diferencia estructural entre el *evento* y el *ejercicio*, los agiotistas de la calle Quincampoix atribuían erróneamente las valencias

intensivas del evento al ejercicio. El contexto señala las condiciones que prevalecen en una fecha dada y hacen de las tasas de interés en vigor un sincretismo resoluble de la tonicidad y de la temporalidad.

Según el modo de existencia, la avaricia selecciona la *mira*, el *querer-tener*, según su complejidad sintagmática: [ganar + ahorrar]. Estos dos *quereres*, el *querer-ganar* y el *querer-ahorrar*, divergen desde el punto de vista paradigmático: el *querer-ganar* recae con prioridad en el objeto; el *querer-ahorrar* implica para el sujeto una renuncia voluntaria a los «pequeños placeres de la vida». La *captación* no está totalmente ausente, pero es ante todo contable: verifica que el crecimiento del capital está conforme con las previsiones calculadas por el avaro.

Por el modo de junción, la avaricia «a lo Balzac» selecciona la implicación. Capitalista rural, Grandet aparece como una figura ejemplar a los ojos de los habitantes de Saumur. El *saber-ganar* que demuestra está lejos de ser simple; compone un *saber-producir*, un *saber-especular* y un *saber-captar* la ocasión. La metáfora animal elegida por Balzac (1964a) es reveladora:

Financieramente hablando, el señor Grandet tenía de tigre y de boa: sabía esconderse, agazaparse, observar durante largo tiempo a su presa, saltar sobre ella, después abría el cierre de su bolsa y engullía una carga de ecus; y se acostaba tranquilamente, como la serpiente que digiere impasible, fría, metódica. (p. 32)

Pero esos procesos beneficiosos suponen una coherencia en cuyo defecto el éxito de Grandet aparecería como los efectos de un azar feliz. La expresión semiótica de esa intrincación consiste en que el *saber-hacer* de Grandet supone una *actualización* seguida de una *realización* exitosa. La estabilidad del microuniverso de Grandet es la respuesta a la pertinencia de sus decisiones-implicaciones.

### 3. LOS ESTILOS SINTÁCTICOS

Distinguimos hasta el día de hoy tres estilos sintácticos: la sintaxis intensiva de los aumentos y de las disminuciones, la sintaxis extensiva de las selecciones y de las mezclas, y la sintaxis juntiva de las implicaciones y de las concesiones.

3.1 La sintaxis intensiva de los aumentos y de las disminuciones

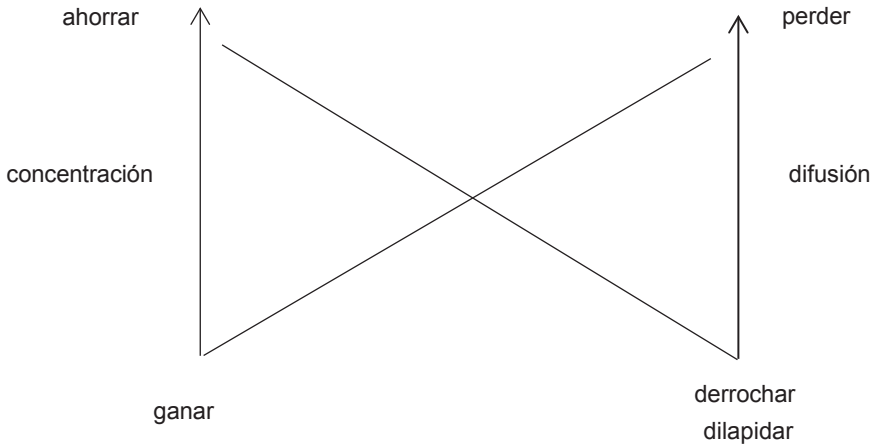
Esta sintaxis está de acuerdo con la singularidad de la sintaxis tensiva, la cual proyecta una tensión paradigmática en cuatro operaciones sintácticas. Sea la oposición entre /aumentar/ y /disminuir/; a la pregunta: ¿qué es lo que se aumenta?, la sintaxis tensiva responde: un aumento o una disminución. A la pregunta: ¿qué es lo que se disminuye?, la sintaxis tensiva responde: un aumento o una disminución. El caso de Grandet puede ser precisado bajo esta relación: el *saber-ganar* requiere el aumento de un aumento, y el *saber-ahorrar*, el aumento de una disminución. La dinámica intensiva inspira la *hipérbole* en la aproximación de Fontanier (1968): «La hipóbole aumenta o disminuye las cosas con exceso» (p. 123). Inspira igualmente el modo obstinado de proceder de Michaux (2004):

Lo que cuenta no es el rechazo, o el sentimiento generador, sino el tono. Uno se dirige a un punto para llegar a él, consciente o inconsciente, hacia un estado con el máximo impulso, que es lo máximo de ser, lo máximo de actualización, y el resto no es más que el combustible, o la ocasión. (p. 594)

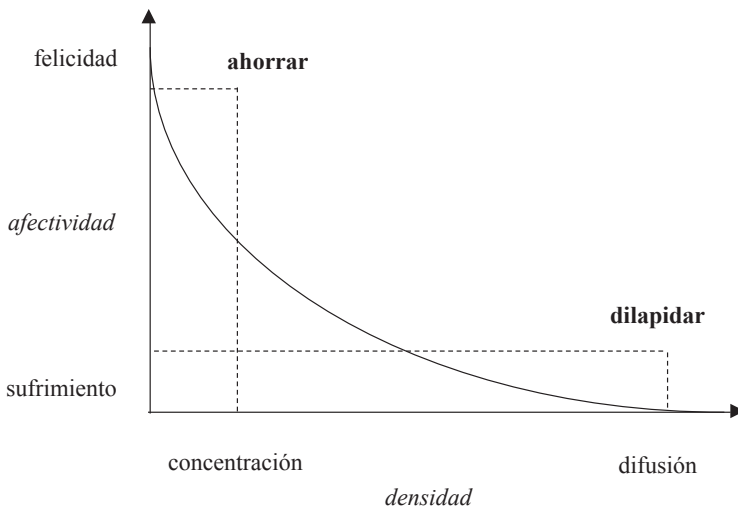
En la obra de Fontanier (1968), la hipóbole entra en concurrencia manifiesta con la gradación, la cual «consiste en presentar una sucesión de ideas o de sentimientos en un orden tal que lo que sigue dice siempre o un poco más o un poco menos que aquello que lo precede, según que la progresión sea ascendente o descendente» (p. 333). Da la impresión de que estas dos figuras deben ser aprehendidas como *intersecciones*, por una parte, de la sintaxis intensiva de los aumentos y de las disminuciones; y, por otra parte, del modo de junción, que afirma la alternancia entre la implicación *doxal* y la concesión *paradójica*.

retórica →	gradación ↓	hipérbole ↓
modo de junción →	implicación	concesión
sintaxis juntiva →	Ahorro <i>porque</i> no soy rico	<i>Aunque</i> ya soy rico, ahorro siempre más

La ejecución de estos programas elementales por las estructuras tensivas se presenta así:



La connivencia entre la dinámica propia del cuadrado semiótico y la tensión entre la concentración y la difusión, a título de categorías fundadoras, permite formular un punto de vista que proporciona al enunciatario la posibilidad de acceder a la *literalidad* del enunciado. El espacio tensivo concordante tiene por plano de la expresión las posibilidades de la densidad y, por plano del contenido, las tensiones inherentes a la manifestación de la afectividad.

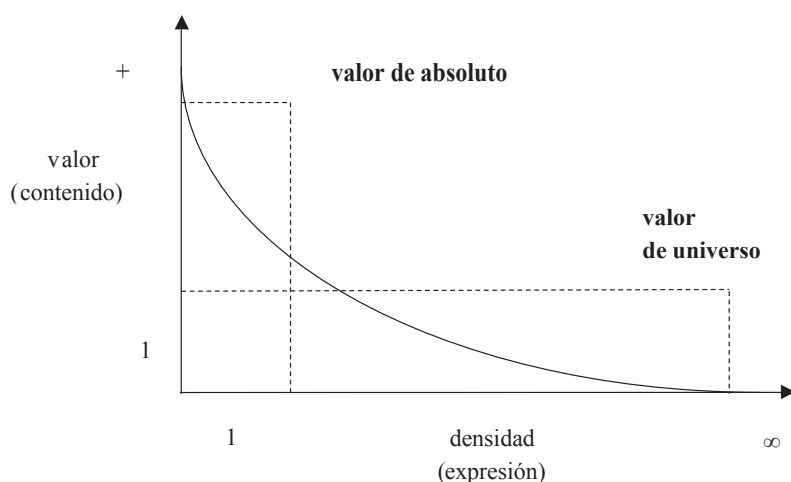


### 3.2 La sintaxis extensiva de las selecciones y de las mezclas

A primera vista, el caso del avaro parece simple. Sometido al dilema: ¿valor de absoluto o valor de universo?, el avaro ve en el dinero un valor de absoluto exclusivo y acumulativo. Pero las cosas se complican cuando la tesaurización se convierte en el modo de tratamiento de las magnitudes que la *doxa* no admite en el campo de presencia de la avaricia. En ese sentido, Balzac (1964a) precisa: «No iba jamás adonde nadie, no quería ni recibir ni invitar a comer; no hacía el menor ruido, y trataba de economizarlo todo, incluso el movimiento» (p. 35). A la operación de selección que constituye el dinero como valor de absoluto sucede una operación de mezcla que asimila el «movimiento» al oro. En rigor, no hay magnitud que, a los ojos del avaro, no sea capitalizable y acumulable.

El adverbio *même* [incluso] es aquí de gran valor, porque indica que las tres sintaxis participan de la misma dirección de sentido. El *Petit-Robert* lo glosa así: el adverbio *même* marca en francés un «encarecimiento, una gradación». Conciérne a la sintaxis intensiva, que trata de los aumentos y de las disminuciones; y también a la sintaxis extensiva de las selecciones y de las mezclas, puesto que todas las magnitudes pueden ser pensadas y vividas como crematológicas; dos clases, en principio distintas, son mezcladas.

Conciérne, en fin, a la sintaxis juntiva de las implicaciones y de las concesiones; la valencia concesiva inmanente al adverbio *même* indica que un umbral ha sido franqueado, que una partición ha sido superada.



La estratificación de la sintaxis tensiva resume las condiciones en virtud de las cuales una magnitud se convierte en una *forma de vida*. La sintaxis responde de la necesaria tonalización, de la indispensable acentuación que capta-afecta al sujeto; la sintaxis extensiva responde de la propagación, de la irradiación, del número; finalmente, la sintaxis juntiva responde de la homogeneidad del campo de presencia: homogeneidad absoluta si las operaciones de selección prevalecen, homogeneidad relativa si las operaciones de mezcla son autorizadas.

**3.3 La sintaxis juntiva de las implicaciones y de las concesiones**

La sintaxis juntiva interesa a la aspectualidad tensiva, que es distinta de la aspectualidad lingüística, la cual es ante todo verbal. Desde el punto de vista tensivo, el análisis distingue, en el nivel paradigmático, para una actividad<sup>2</sup>, entre el *repunte* y el *redoblamiento*, y, en el nivel sintagmático, admite que se pasa por implicación del repunte al redoblamiento, alegando que *es necesario terminar siempre lo que se ha comenzado*. ¿Pero qué pasa con el redoblamiento? El punto de vista tensivo retiene como posibilidad, pero no como necesidad, que puede haber un más allá del redoblamiento: la *superación*. Sin embargo, si se pasa por *implicación* del repunte al redoblamiento, se pasará por *concesión* del redoblamiento a la superación.

repunte	redoblamiento	superación
→ implicación		
	→ concesión	
afectividad mediocre		afectividad superior

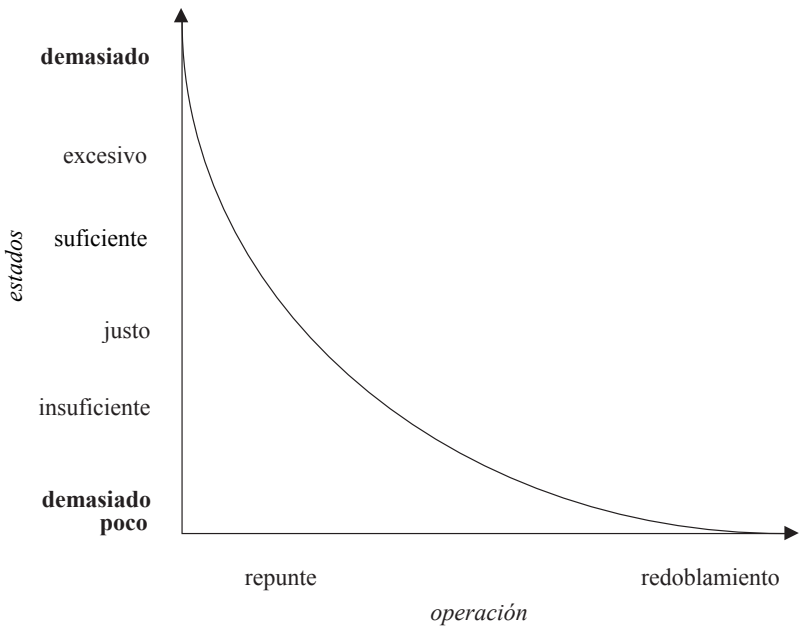
2 Distinguimos, siguiendo a Cassirer (1998, t. 1), entre *processus* y *actividad*: «[...] encontramos de nuevo dos formas diferentes de organización lingüística, según que la expresión verbal sea captada como expresión de un *processus* o como expresión de una *actividad*, según que esté sumergida en el curso objetivo de los acontecimientos, o que el sujeto agente y su energía sean puestos en valor y asuman una posición central» (p. 251).



Como para todas las pasiones, se plantea el problema de la *medida* [medura] del afecto vivido, dado que esta medida no es una propiedad del afecto, sino su definición misma. Las formas extremas están precisadas, a saber, lo /demasiado/ y lo /demasiado poco/; ¿cómo pasar de un extremo al otro? Ese recorrido apela a dos paradigmas: (i) un paradigma que declina estados en los que se alinean en ascendencia lo /insuficiente/, lo /justo/, lo /suficiente/ y lo /excesivo/; (ii) un paradigma de las operaciones elementales que alinean el repunte, luego el redoblamiento. La matriz<sup>3</sup> de la composición de estos dos paradigmas se presenta así:

demasiado poco ↓ s <sub>1</sub> ↓ insuficiente ↓ supercontrario átono	↓ s <sub>2</sub> ↓ justo ↓ subcontrario átono	↓ s <sub>3</sub> ↓ suficiente ↓ subcontrario tónico	demasiado ↓ s <sub>4</sub> ↓ excesivo ↓ supercontrario tónico
--	---	---	--

Y gráficamente:



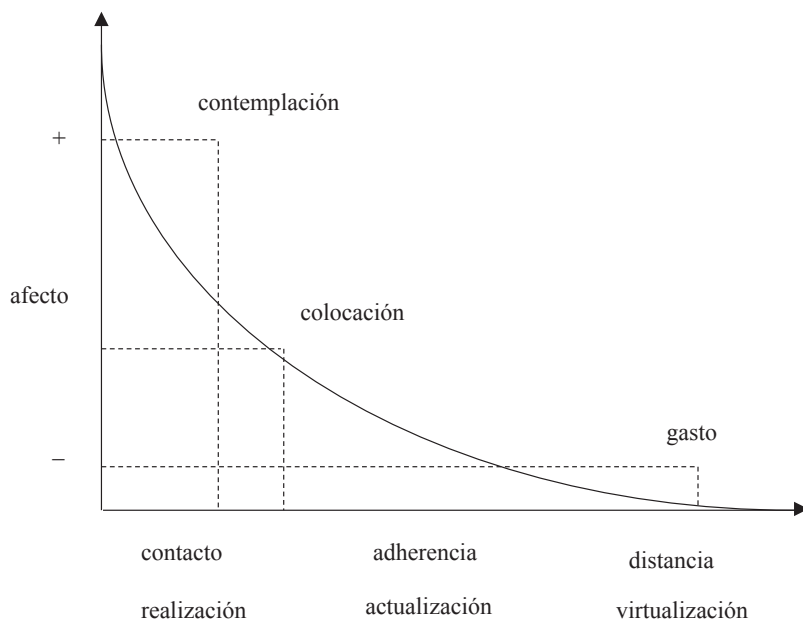
3 Para este término, véase Zilberberg (2015a, pp. 66-71).

#### 4. EL TEOREMA DE LA BERTELLIÈRE

Estas precauciones ponen a Balzac (1964a) en capacidad de formular lo que nos gustaría denominar el *teorema de La Bertellièrre*:

La avaricia de estos tres ancianos era tan apasionada que desde largo tiempo amontonaban su dinero para poder contemplarlo secretamente. El viejo señor La Bertellièrre consideraba una colocación como una prodigalidad, y encontraba más interés en el aspecto del oro que en los beneficios de la usura. (p. 31)

En primer lugar, este texto valida la hipótesis de la dependencia estructural que existe entre la tonalización y la concesión. Según la *doxa*, una «colocación» apunta normalmente al acrecentamiento del capital, que se manifiesta por la aplicación de la tasa de interés corriente en función de la duración. En segundo lugar, si la *doxa* objetiva la operación, el «viejo señor La Bertellièrre» opera, por el contrario, una subjetivación: la tonalización entra en la dependencia de la gratificante «contemplación secreta». El paradigma de las formas de vida relativas a la tesaurización en *Eugénie Grandet* se presenta como sigue:



La contemplación tiene por *mira* la realización de una intimidad, la sustitución de la adherencia por la inherencia. La tensión [interior vs. exterior] es recusada, virtualizada, mientras que la tensión [contacto vs. distancia] es actualizada; el ver deviene la forma superior del tener. Grandet ocupa en este punto una posición media: confía a Monsieur des Grassins, el más rico banquero de Saumur, el cuidado de colocar solamente una parte de su dinero y reserva otra parte para la contemplación:

Nadie en Saumur estaba persuadido de que Monsieur Grandet no tenía un tesoro particular, un escondite lleno de luises, y que no se diera por la noche los inefables goces que procura la vista de una gran masa de oro. Los avariciosos tenían una suerte de certeza al ver los ojos del buen hombre a los que el metal amarillo parecía haber comunicado sus tintes. (Balzac, 1964a, p. 32)

La alteridad clasemática ordinaria ha sido superada. Como en el soneto «Los gatos», de Baudelaire, que termina con los versos: «*Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin, / Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques*» [y partículas de oro, como una arena fina, / fulguran vagamente sus místicas pupilas].

La cuestión tiene su importancia y concierne a la pertinencia del proceder estético: ¿los valores visuales son transitivos o intransitivos? La intransitividad es tautológica: los valores no son más que visuales. En cambio, si los valores visuales son tomados como transitivos que actualizan una trascendencia, quedan por identificar las magnitudes que esos valores visuales reclaman y esperan. A esta pregunta delicada, la crítica pictórica ha avanzado la respuesta siguiente: los valores visuales son invitados a retirarse para ventaja de los valores táctiles; así lo indica Valéry en un fragmento de *Cuadernos* (1974), el ojo es una mano:

¿Qué hacer de ese gran campo puro de lo alto, donde el movimiento del ojo no encuentra nada más que una suavidad libre?

¿Qué hacer de todos esos incidentes de luz y de oscuridad, de esas masas y de esos detalles infinitos suspendidos, erizados?

¿De esas formas sobre las que la mano del ojo pasa y experimenta como rugoso, pulido, desnudo, cortante, mojado, seco?

¿Qué hacer? Es decir, ¿en qué cambiarlo? (p. 1301)

Para el gran crítico Bernard Berenson (1953), «Los valores táctiles intensifican la vida; no excitan simplemente la admiración; proporcionan

alegría y satisfacción» (p. 81). La atribución de los valores táctiles a la forma es evidentemente concesiva:

[...] la forma es la que da intensidad de vida a las cosas visibles. Es una palabra tan universalmente empleada —y tan mal empleada— que pido al lector que recuerde bien esto: que en este libro la palabra *forma* significa ante todo «valores táctiles», y que las dos expresiones se convierten con frecuencia en sinónimas. (Berenson, 1953, p. 81)

Cuando el oro ha penetrado el cuerpo mismo del sujeto apasionado, la percepción inaugura una transformación del sujeto. Los valores táctiles se retiran ante los valores interoceptivos, los valores tímicos; *tener*, es decir, *ser de* se esfuma ante *ser*:

El sujeto de la sensación no es ni un pensador que advierte una cualidad, ni un medio inerte que sería afectado o modificado por ella, es una potencia que *co-naît* [que co-nace a] cierto medio de existencia o que se sincroniza con él [...], y la sensación es a la letra una comunión. (Merleau-Ponty, 1985, pp. 245-246)

Se puede comparar esta declinación de los valores estéticos con el modelo profundamente concesivo propuesto por Pascal en el texto sobre los «tres órdenes de grandeza»: el «orden de los cuerpos», el «orden de los espíritus» y el «orden de la caridad». El orden superior según el aparecer es el inferior según el ser. El «orden de los cuerpos» es más fuerte que el «orden de los espíritus», pero es espiritualmente inferior; por su parte, el «orden de los espíritus» es más fuerte que el «orden de la caridad», pero es espiritualmente inferior. Del mismo modo, para nuestro propósito, los valores visuales son más vivos que los valores táctiles, pero son existencialmente inferiores; los valores táctiles son más nítidos que los valores tímicos, pero son existencialmente inferiores a ellos.

## 5. EL ESQUEMA EXISTENCIAL DE LA AVARICIA

Grandet es, por decirlo así, el gemelo de Gobseck y del viejo anticuario de *La piel de zapa*. Balzac (1966a) presenta en estos términos al usurero Gobseck: «A imitación de Fontenelle, economizaba el movimiento vital, y concentraba todos los sentimientos humanos en el yo. Así su vida discurría sin hacer más ruido que el que hace la arena de un reloj antiguo» (p. 1002). Por lo que se refiere al viejo anticuario, detalla en los siguientes términos la configuración modal de la retención saludable:

El hombre se agota con dos actos instintivamente cumplidos que secan las fuentes de su existencia. Dos verbos expresan todas las formas que toman esas dos causas de muerte: *querer* y *poder*. Entre esos dos términos de la acción humana, existe otra fórmula a la que se acogen los sabios, y a la que yo le debo la felicidad y mi longevidad. *Querer* nos abrasa y *Poder* nos destruye; pero *Saber* deja nuestra débil organización en un perpetuo estado de calma. (Balzac, 1966b, pp. 1336-1337)

El esquema existencial de la avaricia, según Balzac, tiene por resorte la destrucción y, después de catálisis, la autodestrucción. Ese esquema presupone el curso de la vida a título de término anterior, y la concentración a título de reparación.

programa →	contraprograma →	contra[contraprograma]
la vida	la destrucción	la concentración

Este plano del contenido tiene por plano de la expresión la relación con el oro formulada por Gobseck:

Si usted hubiese vivido tanto como yo, sabría que no hay más que una sola cosa material cuyo valor sea lo suficientemente cierto como para que un hombre se interese por él. Esa cosa [...] es el oro. El oro representa todas las fuerzas humanas. [...] Pues bien, el oro contiene todo en germen y da todo en realidad. (Balzac, 1966a, pp. 1033-1037)

El oro es una magnitud particularmente compleja, puesto que es un valor de absoluto en virtud de la exclusividad que lo caracteriza y, al mismo tiempo, es un valor de universo, ya que resume la totalidad de las «existencias» [en el sentido de «bienes existentes»].

programa →	contraprograma →	contra[contraprograma]
la ganancia	el dispendio	la tesaurización del oro

El discurso autojustificador de Gobseck apela a una distinción importante desde el punto de vista tensivo (Zilberberg, 2008). Se trata de la tensión entre el *evento* y el *ejercicio*. Dicha tensión remite a la autoridad que el modo de eficiencia ejerce sobre nuestras vivencias y, por consiguiente, sobre nuestros discursos. El modo de eficiencia estima que la vivencia de los sujetos está dirigida por la alternancia entre el «sobreenir» y el «llegar a»; el «sobreenir» forma la base de esa magnitud desdeñada que es el evento, mientras que el «llegar a» es manifestado por el ejercicio. Como lo indica el mismo Gobseck, la existencia ordinaria está del lado del ejercicio:

Ya sea que usted viaje, o que usted permanezca en el rincón de su chimenea y cerca de su mujer, llega siempre una edad en la que la vida no es más que un hábito que se ejerce en un medio preferido. La felicidad consiste entonces en el ejercicio de nuestras facultades aplicadas a distintas realidades. (Balzac, 1966a, p. 1036)

El esquema que de ahí resulta es el siguiente:

programa →	contraprograma →	contra[contraprograma]
la tranquilidad	el evento	el ejercicio

Sin embargo, la temporalidad del evento es particular, puesto que la anterioridad del evento es formulada *a posteriori*, después de haber ocurrido. Ese tiempo *ante festum* en el papel es en realidad un tiempo *post festum*. Súbito, intempestivo, imprevisible, el evento se instala en el orden de la *sorpresa*. Esa es una de las razones por las cuales el discurso histórico se dedica a establecer que los sujetos deberían haber presentado lo que iba a sobreenir. Pero el evento ignora la *mira* y no conoce más que la «captación-sobrecogimiento». Designamos a ese tiempo particular, a falta de mejor término, como el *tiempo de la tranquilidad*, que el curso de los acontecimientos calificará más pronto que tarde como *enqueguimiento*.

Para interpretar las palabras de nuestros dos avaros, conviene restituir sumariamente el contexto. El romanticismo rechaza el «llegar a» [*parvenir*], la lentitud del *parvenir*, y finge la virtualización de la *mira*: «Yo jamás he deseado nada, todo lo he esperado».

El viejo anticuario aborda la cuestión de la temporalidad precisando: «[...] y a la que yo le debo la felicidad y mi longevidad». Desde el punto de vista tensivo, la tensión prioritaria en materia de tiempo es la tensión [breve vs. largo]; por vía de consecuencia, las operaciones más simples consisten, según el caso, en *abreviar* o en *alargar* las actividades y los procesos. Si la rapidez del «sobvenir» embrolla los tiempos, la lentitud del «llegar a» restituye a la duración su progreso, su paso, su «longevidad». Esa presencia bajo cuerda del *tempo* es anotada por los autores de *Semiótica de las pasiones* (Greimas y Fontanille, 1994):

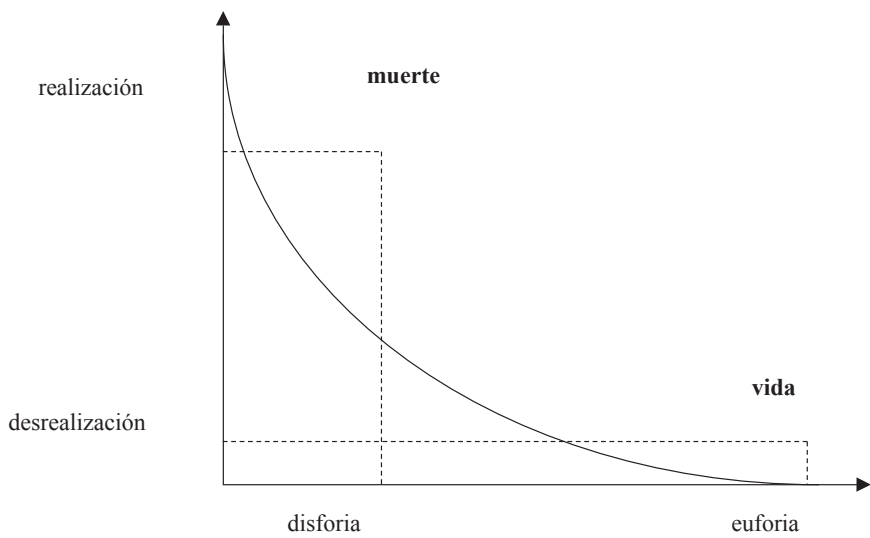
El ahorro nace de una modulación ralentizante que atempera un cambio demasiado rápido y diseña un lugar individual, transparente y penetrable. [...] En cambio, la disipación y la prodigalidad suponen una aceleración dispersiva, que amenaza el flujo de otra manera, impidiendo la formación de todo lugar; el flujo no tiene nada que atravesar, se aloca y se anula. (p. 119)

programa →	contraprograma →	contra[contraprograma]
la duración	la abreviación	la calma, la longevidad

Los análisis penetrantes del viejo anticuario, de Gobseck, de La Bertellière plantean la cuestión de lo *deseable*. El programa, a saber, la *mira* de lo deseable, se halla bajo el signo de la decepción, puesto que las modalidades realizantes, *querer* y *poder*, son «dos causas de muerte». La solución preconizada consiste, pues, en atenerse únicamente a la actualización. El proceder es, a la vez, conmutativo y concesivo: conmutativo, ya que la modalidad del *saber* sustituye a la pareja *querer-poder*; concesivo, puesto que la apropiación toma paradójicamente las vías de la renuncia.

programa →	contraprograma →	contra [contraprograma]
lo deseable	querer-poder la muerte	saber la vida

Las valencias de la vida y de la muerte se inscriben así en el espacio tensivo:



El plano de la expresión de este recorrido modal tiene por programa el goce, que choca muy pronto con un contraprograma, el cual es «un gran misterio de la vida humana»: «El hombre se agota con dos actos instintivamente cumplidos que secan las fuentes de su existencia». El contraprograma tiene un doble alcance: disjunta del goce y, por convocación explícita de la concesión, conjunta con la felicidad: «Nada excesivo ha rozado ni mi alma ni mi cuerpo. Sin embargo, he visto el mundo entero». El esquema correspondiente se presenta de la siguiente manera:

programa →	contraprograma →	contra[contraprograma]
el goce	el agotamiento	la abstinencia, la felicidad



Reunimos en un solo cuadro las diversas estructuras analizadas:

	semiosis ↓	programa	contraprograma	contra[contraprograma]
dinámica sintagmática	plano del contenido	la vida	la destrucción	la concentración
	plano de la expresión	la ganancia	el dispendio	la tesaurización del oro
estilo semiótico	plano del contenido	la tranquilidad	el evento	el ejercicio
	plano de la expresión	la duración	la abreviación	la calma, la longevidad
isotopía modal	plano del contenido	lo deseable	querer- poder → la muerte	saber → la vida
	plano de la expresión	el goce → el agotamiento		la abstinencia → la felicidad

6. LA SUBLIMACIÓN DEL ORO

Las posiciones axiológicas de Gobseck y del viejo anticuario son complementarias; este último se presenta como adepto de la contemplación y del viaje en el tiempo y en el espacio: «Sin embargo, he visto el mundo entero. Mis pies han pisado las más altas montañas de Asia y de América; he aprendido todas las lenguas humanas y he vivido bajo todos los regímenes». El valor no es confiado a una sola magnitud, sino *distribuido* entre todas las ocurrencias que lo merecen. En cambio, según Gobseck, el valor está *concentrado* en el oro: «[...] el oro contiene todo en germen, y da todo en realidad».

El cuadro anterior esboza el sistema de la avaricia del siglo XIX en Europa. Proporciona dos líneas interpretativas. (i) «Horizontalmente», identidades programáticas más bien metonímicas. La relación del

contraprograma con el programa es implicativa, mientras que la relación del contraprograma con el contra [contraprograma] es concesiva. (ii) «Verticalmente», identidades diagramáticas más bien metafóricas. Las magnitudes que figuran en la misma columna se hallan en resonancia más o menos flagrante las unas con las otras.

Con relación a *Semiótica de las pasiones*, y en los límites de este estudio, el análisis de Greimas y Fontanille (1994) pone el acento sobre la negatividad de la avaricia y prolonga la descalificación moral que los no-avaros aplican a los avaros. Ahora bien, es fácil de constatar que el avaro balzaciano vive casi religiosamente la positividad del oro. La cultura del oro palia el prosaísmo de la existencia, y resulta claro que Gobseck formula la alternancia mayor del *evento* y del *ejercicio* cuando precisa: «La felicidad consiste o en emociones fuertes que gastan la vida, o en ocupaciones reguladas que hacen de ella una mecánica inglesa que funciona por tiempos regulares» (Balzac, 1966a, p. 1337).

(Octubre, 2012)

## VII

### El jardín como forma de vida

*Le sommeil est plein de miracles!  
Par un caprice singulier  
J'avais banni de ces spectacles  
Le végétal irrégulier,*

*Et, peintre fier de mon génie,  
Je savourais dans mon tableau  
L'enivrante monotonie  
Du métal, du marbre et de l'eau\*.*

Baudelaire

El tema elegido presenta dos problemáticas distintas, cuya envergadura es desigual: la representación del paisaje, que corresponde en prioridad a la semiótica visual y plástica; y la relación entre la naturaleza y la cultura, que sería más bien asunto de la semiótica «general». Nos gustaría mostrar que el debate está *situado*, es decir que concierne a la *semiosis*, o sea, a la singularidad del plano de la expresión vinculado al plano del contenido. Respecto a la primera problemática, consideraremos la estética a partir del notable estudio sobre el «jardín» realizado por Parret en *Le sublime du quotidien* (1988, pp. 173-207); en cuanto a la cuestión de la semiótica «general», nos gustaría abordar una de las dificultades latentes del estructuralismo, a saber, la contradicción entre la negación de la oposición de naturaleza y cultura —para Parret

---

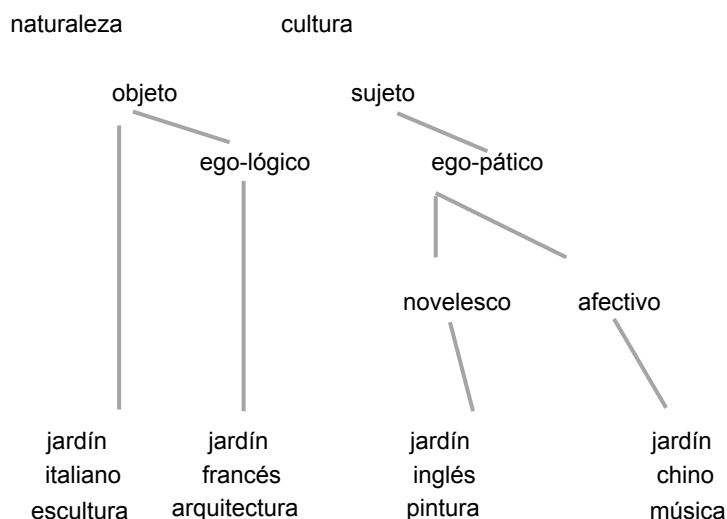
\* ¡El sueño está lleno de milagros!  
Por un capricho singular  
yo había proscrito de esos espectáculos  
el vegetal irregular.

Y, pintor orgulloso de mi genio,  
saboreaba en mi cuadro  
la embriagante monotonía  
del metal, del mármol y del agua.

(1988), en su advertencia: «La naturaleza no existe y [...] lo exótico está en nosotros»– y, de otra parte, la afirmación de su persistencia, aunque solo fuera a través de la actividad predicativa ordinaria: ¿quién se atrevería a pretender que el enunciado corriente: «Eso no es natural» está desprovisto de sentido?

## 1. EL PARADIGMA DEL JARDÍN

Es necesario decir primero una palabra sobre el modelo propuesto por Parret (1988) con la denominación de «árbol tipológico» (p. 175).



Este árbol pone en relación las discontinuidades propias de la tipología de los jardines del siglo XVIII con las variaciones cruzadas de dos gradientes modales: (i) el de la «inteligencia», es decir, una competencia que conjuga plausiblemente el *saber-hacer* y el *poder-hacer*; (ii) el de la «sensibilidad», o sea, evidentemente, el *sentir*. Admitiremos aquí que el *saber-hacer* y el *poder-hacer* están al servicio del *querer-hacer*, mientras que el *sentir* remite a un *querer-ser*, es decir que el sujeto de hacer se dedica a crear las condiciones para la emergencia y para el mantenimiento del estado de un *sujeto de estado*. A partir de esas dos gradientes, se instalan dos intervalos:

- El intervalo que une los *contrarios*, es decir, los términos definitivamente *complejos*, puesto que asocian tal máximo de una

gradiente a un mínimo de la otra gradiente. El jardín italiano es definido por la junción de su valencia<sup>1</sup> máxima, desde el punto de vista de la «inteligencia», con su valencia mínima, desde el punto de vista de la «sensibilidad», mientras que el jardín chino opera por inversión de esas mismas valencias: su valencia máxima interviene sobre el eje de la «sensibilidad», y su valencia mínima sobre el eje de la «inteligencia». Sin embargo, al admitir que el jardín italiano, tendencialmente «cultural» para Parret, deja al sujeto *impasible*, la cuestión de la veridicción se plantea de entrada, y el *Micro-Robert* prefiere no transigir: «Quien no experimenta o no revela ninguna emoción, ningún sentimiento».

- El intervalo que une los *subcontrarios*, es decir, términos no menos complejos que los precedentes, pero que manifiestan valencias, las cuales, comparadas con las anteriores, se presentan como medianas o moderadas. Así, el jardín «a la francesa» aparece, respecto del jardín italiano, como un jardín debilitado, mientras que el jardín «a la inglesa» se obtiene por inversión de las valencias inmanentes del jardín francés: en un lenguaje aproximado, aunque no impropio, el jardín inglés es «menos» inteligente, pero «más» afectivo que el jardín francés.

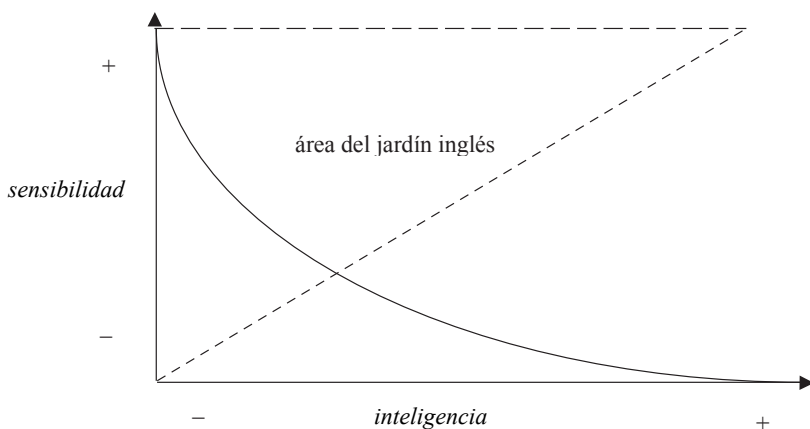
Esta reformulación indica que la pluralización de los tipos —o de los «estilos»— de jardín es condicional; esto quiere decir que una tipología tiene por postulado la complejidad de las magnitudes que proyecta. Para Parret (1988), «[...] los modelos [de jardín] propuestos jamás son puros, son siempre el resultado de trasposiciones complicadas» (p. 176). De manera general, como lo indica Hjelmslev en los *Prolegómenos* (1971b), esa tipología plantea, con frecuencia sin saberlo, que «toda magnitud es una suma» (p. 122); en segundo lugar, dicha tipología se halla bajo el control de categorías generales, en este caso, la «inteligencia» y la «sensibilidad», es decir, de categorías «realizables», a pesar de que los tipos de jardines señalados deben su singularidad a «condiciones de realización» y no a esas categorías mismas.

---

1 El recurso a este término se justificará más adelante.

## 2. FACTICIDAD DE LA NATURALEZA EN EL JARDÍN DE JULIA

Siguiendo a Parret, admitiremos que la undécima carta de la cuarta parte de *La nueva Eloísa* (1993), de Rousseau, es una descripción válida de la semiótica que sostiene el jardín inglés. Referido a los ejes propuestos por Parret, a saber, la «inteligencia» y la «sensibilidad», ese jardín-figura presenta la configuración siguiente:



Queda por examinar el contenido de las dos dimensiones indicadas y, sobre todo, por desmenuzar la razón por la cual la variación sobre una de las dimensiones se compensa con una variación inversa en la otra dimensión.

### 2.1 La dimensión de la «sensibilidad»

El jardín de Julia se presenta como el espacio utópico del *sentir*. Es configurado como un *templum* en la isotopía visual: para un observador colocado en el exterior, es invisible: «El espeso follaje que lo rodea no permite que el ojo penetre allí», e inaccesible: «Está siempre cuidadosamente cerrado con llave». Pero basta con que ese observador sea introducido en el jardín para que ahora el exterior se convierta en invisible:

Apenas me encontré en el interior, y que la puerta quedó cubierta por abedules y avellanos que no dejaban más que dos estrechos pasajes a los costados, no vi más al volverme por donde había entrado, no se veía la puerta, me encontraba allí como caído de las nubes.

Aquí también, interpretamos ese cierre como un programa de uso para asegurar, al mismo tiempo, la demarcación y la concentración del *templum*.

La expresión del afecto por Rousseau está conforme con la praxis contemporánea, puesto que apela a la configuración canónica del «arrebato». «Sorprendido, captado, transportado, arrebatado, por un espectáculo tan poco previsto, me quedé un momento inmóvil, y grité con entusiasmo involuntario [...]». Sin embargo, la misma letra del texto de Rousseau es aquí indicativa. El afecto se presenta como un accidente de la intencionalidad, ya que para el sujeto de la enunciación es siempre posible oponerse a sí mismo escindiéndose en *mira* protensiva, prospectiva, y en *captación* retensiva, retrospectiva, de suerte que una de las tareas confiadas a la vigilancia del sujeto consiste en apreciar el grado de concordancia o de discordancia entre *mira* y *captación*. Con esta cuestión previa, podemos establecer que la intensidad del afecto es tributaria del *tempo* del «sobreenir», es decir, de la sorpresa por el lado del sujeto y del *evento* por el lado del objeto, y que el *sentir* mide la discordancia entre la *mira* y la *captación*; o sea, lo *sobreenido* no corresponde en nada a la *mira*, esto es, corrientemente a la *espera* asumida por el sujeto.

La hermenéutica de la intensidad está de acuerdo con el esquema tradicional: el afecto es la medida de una *ruptura* para un sujeto sincrético, «confundido», es decir, indistintamente agente y paciente, informador y observador<sup>2</sup>. De paso, esa dialéctica sumaria de la *mira* y de la *captación* permite formular una tipología de los estados elementales del sujeto: concordancia eufórica o disfórica de la *captación* y de la *mira*; dominancia de la *captación* sobre la *mira*, en la que es posible reconocer el *spleen* baudelairiano; dominancia de la *mira* sobre la *captación*; discordancia eufórica o disfórica de la *mira* y de la *captación*, manifestada por la alegría, o por el abatimiento, la decepción, la desesperanza... que adquieren rango de «variedades».

---

2 A partir de algunas indicaciones de Greimas y Fontanille en *Semiótica de las pasiones* (1994), está permitido pensar que la junción tiende hacia la *fusión* cuando el sistema se halla sometido a la tonicidad, y hacia la *escisión*, cuando el sistema se orienta hacia la atonía. En *Filosofía de las formas simbólicas* (1998, t. 3), Cassirer anotaba que la inteligibilidad de lo que él llamaba las «vivencias de significación» presuponían «una correlación indisoluble, una síntesis perfectamente concreta de lo corporal y de lo psíquico» (pp. 116 y ss.).

## 2.2 La dimensión de la «inteligencia»

Por los límites de este trabajo, nos limitaremos a tres dimensiones que son objeto, en el texto de Rousseau, de un tratamiento insistente y redundante: la morfología, la «extensidad» y la dirección.

### 2.2.1 Tratamiento de la morfología

Desde el punto de vista morfológico, la línea de partición entre naturaleza y cultura recae sobre la modalización de las figuras de la percepción visual por *geometría*, y en ese sentido, la tensión se establece entre los procesos inversos de la geometrización y de la desgeometrización. La cultura llega a proyectar las categorías básicas de la geometría más simple sobre los elementos visibles más destacados, mientras que la naturaleza se abstiene o los rechaza si ya han sido inscritos. A partir del corpus siguiente, obtenido por extracción:

En los lugares más descubiertos, veía aquí y allá, *sin orden y sin simetría* macizos de rosas, de frambuesas, de grosellas, espesuras de lilas, de avellanos, de saúco, de celindas, de retama, de tréboles, que engalanaban la tierra dándole el aire de no estar cultivada. Yo seguía los senderos *tortuosos e irregulares* bordeados por esos boscajes floridos. [...] Esas guirnaldas parecían *colgadas negligentemente* de un árbol a otro. [...].

No veréis nada alineado, nada nivelado; jamás el cordel ha entrado a este lugar; la naturaleza no planta nada a cordel; las sinuosidades *en su fingida irregularidad* son arregladas con arte para prolongar el paseo, ocultar los bordes de la isla, y agrandar la extensión aparente sin hacer rodeos incómodos y demasiado frecuentes.

Él [el hombre de gusto] no concederá nada a la simetría; pues es enemiga de la naturaleza y de la variedad, y todos los senderos de un jardín ordinario se parecen tanto que uno creería que se encuentra siempre en el mismo [...], los dos lados de sus senderos no serán nunca exactamente paralelos; la dirección no discurrirá siempre en línea recta; tendrá siempre un no sé qué de vago como la marcha de un hombre ocioso que se tambalea al pasear: [...].

El cuadro siguiente recoge las principales oposiciones descubiertas en este pequeño corpus.



dominios → morfologías ↓	naturaleza ↓	cultura ↓
linearidad → magnitud simple planitud →	tortuoso, sinuoso  desigual	rectilíneo  nivelado
magnitudes compuestas →	desorden (lo descuidado)	orden (la simetría)

2.2.2 Tratamiento de la extensidad

Como el término *extensidad* es inusitado\* en semiótica, nos incumbe motivar su introducción. Nos atendremos a los argumentos siguientes:

(i) Si se concibe el objeto como una «intersección de haces de relaciones»<sup>3</sup>, no solamente *dos* categorías al menos son necesarias, sino, además, dos categorías *distintas*, de tal manera que puedan establecer y mantener cierta alteridad, cierta tensión. Con esta condición previa, como la dinámica del sentir ha sido —inmemorialmente— *intensiva*, el sentido de un afecto asocia una demanda de resolución de su violencia a la respuesta, inmediata o diferida, que el sujeto, individual o colectivo, se propone formular<sup>4</sup>. La categoría consonante es desde entonces la de la *extensidad*, es decir que la tensión propiamente semiótica adviene entre una *unidad* contensiva y concentrante, y una *pluralidad* distensiva

\* Hay que pensar que este estudio está fechado por el autor en 1994. El término *extensidad* no entró en el metalenguaje semiótico hasta la publicación del libro *Tensión y significación*, de Jacques Fontanille y Claude Zilberberg en 1998 [NdT].

3 Para Hjelmslev (1971b), «Los “objetos” del realismo ingenuo se reducen entonces a puntos de intersección de esos haces de relaciones, lo cual quiere decir que solo ellos permiten hacer una descripción de los objetos que únicamente pueden ser científicamente comprendidos de esa manera» (pp. 40-41).

4 Según Valéry (1973), la analítica del afecto se presenta así: «No se percibe el tiempo mismo sino cuando hay desacuerdo, en la espera, en el dolor, en la prisa, en el querer. Es entonces una magnitud que solo depende de la tensión de una demanda por una respuesta y que se infla con todo lo que está entre ellas o con nada» (p. 1268).

y expansiva. La «intersección» de la intensidad y de la extensidad es la réplica local de la conexión de lo sensible y de lo inteligible reconocida por la antropología clásica.

(ii) Entre las vías de investigación que se han revelado como fructuosas estos últimos años, la problemática de las *selecciones* [*tris*] y de las *mezclas* [*mélanges*] (Bastide, 1987; Greimas, 1989b; Zilberberg, 1993) concierne a la relación de la intensidad y de la extensidad, en la medida en que el operador de las *selecciones* está al servicio de la intensidad y de la pureza, y el operador de las *mezclas* se halla al servicio de la extensidad y de la extensión\*. Los dos procesos son simétricos e inversos uno del otro: la *selección* capta un estado *heterogéneo* modalizado como indeseable, que entiende que debe llevar a la homogeneidad, mientras que la *mezcla* capta un estado *homogéneo* que pretende llevar a una heterogeneidad aceptable. A modo de ejemplo sumario, si no escolar, para una dinámica dirigida por la selección, sería cuestión de producir —o de conservar— la sal más pura, más concentrada, que sería obtenida por eliminación de las «impurezas», mientras que para una dinámica dirigida por la mezcla lo salado será preferible a la sal, de suerte que esta última vale ahora como «salante», es decir, como modalizante; de lo que se trata es de poner fin a la alteridad de lo no-salado; ese es un proceso de expansión y de difusión. En esas condiciones, recurrimos al término *extensidad*. En el primer caso, la magnitud semiótica se intensifica, pero se retira de sus alrededores; y, en el segundo caso, se extiende, se expande e irradia sus alrededores, pero se debilita.

(iii) Finalmente, la tipología de las categorías, para Hjelmslev, se establece a partir del desnivel [*clivage*] del *in-* y del *ex-*: separación entre el punto de vista «intensional» y el punto de vista «extensional» en *La categoría de los casos* (1978); separación entre las categorías sintácticas «intensivas», nominalizantes, y las categorías sintácticas «extensivas», verbalizantes; pero, sobre todo, separación entre magnitudes «intensivas» y magnitudes «extensivas»:

La magnitud que es elegida como intensiva tiene tendencia a *concentrar* la significación, mientras que las casillas elegidas como

---

\* ¿Y en qué se distinguen la extensidad y la extensión? En que la extensidad es la cualidad de lo extenso, y expresa una relación, mientras que la extensión es el espacio que ocupa una magnitud, y es un fenómeno cuantitativamente medible [NdT].

extensivas tienden a *expandir* la significación sobre las otras casillas tratando de invadir el conjunto del dominio semántico ocupado por la zona. (Hjelmslev, 1978, pp. 112-113)

Es claro que los argumentos avanzados solo son variaciones de puntos de vista, aunque no podía ser de otra manera. Propondremos, por nuestra parte, que la *selección* y la *mezcla* producen valores adecuados a cada una de esas operaciones, esto es, si la *selección* llega a su límite, ha producido lo que llamamos un *valor de absoluto*, mientras que la *mezcla* tiende, hasta el agotamiento de su potencial, hacia un *valor de universo*. Esto nos autoriza a pensar que la tensión entre el jardín «a la francesa» y el jardín «a la inglesa» se presenta como la proyección sobre la «sustancia» particular de la tensión definitiva entre valor de absoluto y valor de universo. El jardín «a la francesa» es un jardín tendencialmente exclusivo, cerrado, promotor de un valor de absoluto, mientras que el jardín de Julia —inclusivo, abierto principalmente al «agua corriente» y a los «pájaros»— favorece el valor de universo:

Al entrar en ese pretendido vergel, fui sacudido por una agradable sensación de frescura que oscuras enramadas, un verdor animado y vivo, flores esparcidas por todos lados, un murmullo de agua corriente y el canto de mil pájaros trajeron a mi imaginación, lo mismo que a mis sentidos [...]. [El jardín de Julia está como habitado por el agua:] Todas esas pequeñas rutas estaban bordeadas y atravesadas por un agua límpida y clara, unas veces circulando por entre la hierba y las flores en hilillos apenas perceptibles, otras veces en mayores riachuelos resbalando sobre una grava pura y moteada que hacía el agua más brillante. Se veían borbolar y salir de la tierra las fuentes, y a veces canales más profundos en los cuales el agua calmada y apacible reflexionaba ante la mirada de los objetos. [...] Ese mismo riachuelo formaba con grandes esfuerzos un surtidor de agua del que nadie se preocupaba. M. de Wolmar no quiere destruirlo por respeto a mi padre que lo ha mandado a hacer: ¡pero con qué placer venimos todos los días a ver correr en este vergel esa agua cuando apenas nos acercamos al jardín! El surtidor de agua juega para los extraños, el riachuelo corre aquí para nosotros. [...].

Las oposiciones plausibles entre el «agua corriente» y el «surtidor de agua» pertenecen, evidentemente, a un inventario abierto y, por consiguiente, epistemológicamente incierto; pero, precisamente por eso, la tensión entre la intensidad de los valores de absoluto y la extensidad de los valores de universo se convierte en un *punto de vista* y proporciona por eso mismo una accesibilidad cognitiva.



El caso de los pájaros es diferente, puesto que, a diferencia del agua, ellos presentan el rasgo /animado/, «animado y sensible», según Rousseau. El tratamiento semiótico del pájaro va a recaer, desde el punto de vida figural, sobre su conjunción con el hombre y, desde el punto de vista figurativo, sobre el sentido de su vecindad. La presencia del pájaro en el campo perceptivo tiene por base únicamente las impresiones auditivas: «[...] oigo un gorjeo ruidoso y confuso», a partir de las cuales el enunciatario se entrega a una inferencia visiblemente arriesgada:

[...] y percibo pocos pájaros; supongo que usted tiene una pajarera. Es verdad, dijo ella, vamos a verla. No me atrevía a decir todavía lo que pensaba de la pajarera; pero esa idea tenía algo que me disgustaba, y me parecía que no encajaba con el resto.

Conduciremos la descripción de la situación semiótica de los pájaros a partir de las sugestivas indicaciones formuladas por Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* (1984):

Los pájaros están cubiertos de plumas, tienen alas, son ovíparos, y físicamente también, están disjuntos de la sociedad humana por el elemento en el que tienen el privilegio de moverse. Forman, por ese hecho, una comunidad independiente de la nuestra, y que, por esa misma independencia, se nos presenta como otra sociedad, homóloga de aquella en la cual nosotros vivimos: el pájaro es apasionado de la libertad; construye una morada en la que vive en familia y alimenta a sus polluelos; mantiene con frecuencia relaciones sociales con otros miembros de su especie [las bandadas]; y se comunica con ellos por medios acústicos que evocan el lenguaje articulado. (p. 298)

Los pájaros están metafóricamente cerca de los hombres, pero metonímicamente lejos, y esa tensión es una confirmación más de la eficiencia de las valencias. Significa, además, que, si la semiótica tiene por objeto la junción, ha de distinguir *grados* y *modos* de junción.

En el texto de Rousseau, la «pajarera» interviene como discriminante semiótico. La presencia de la «pajarera» significaría, si su existencia fuera comprobada, de una parte, que los pájaros no están libres, por tanto, dejan de asemejarse a los hombres; de otra parte, que la distancia que los separa de los hombres o que los acerca a ellos es incierta, ya que sería debida a ese artefacto que constituye la «pajarera». Rousseau se va a dedicar no solamente a descartar esa configuración: «Esa palabra de *pajarera* me había sorprendido de su parte; pero ahora lo entiendo: veo que usted quiere huéspedes y no prisioneros», sino también a invertir

la relación jerárquica convenida, que subordina el animal al hombre: «¿A quiénes llama usted huéspedes?, respondió Julia. Nosotros somos los suyos, y les pagamos tributo por soportarlos algunas veces». Y, de hecho, la «pajarera» es un lugar cerrado, con candado, un *templum* reservado a los valores de absoluto que son, por definición, *extremos*, aunque sean inapreciables o abyectos. Los pájaros, si estuvieran efectivamente prisioneros en la «pajarera», expresarían valores de absoluto, es decir, de un régimen valuativo contrario al régimen que prevalece en el jardín de Julia, que es el de los valores de universo.

El jardín chino, que se puede considerar como la forma superior del jardín inglés, trata de evitar el menor índice cultural, y hasta la misma línea curva, juzgada, sin embargo, más natural que la línea recta en el universo del discurso europeo, es aún demasiado cultural para ser conservada:

El jardín chino no está pensado según un plano. Está en las antípodas de la concepción clásica a la francesa, puesto que el jardín no es un universo de razón, sino más bien un universo de *sensación*, cuya realidad no puede ser pensada como si residiera en la posibilidad para el espíritu de captar *leyes* y *geometrías*. Por eso, la trasposición inglesa transforma radicalmente su «modelo»: la «geometría» de las curvas, igual que la geometría de las líneas rectas, es desconocida del jardín chino. (Parret, 1988, p. 193)

Sobre todo, la dinámica valuativa emanada de la tensión entre valor de absoluto y valor de universo encuentra con el jardín chino su expresión extrema:

El ambiente perfecto del jardín [chino] es el de un jardín concebido como *microcosmos*. La piedra más pequeña, carcomida y «torturada» por las aguas manifiesta su valor cósmico. En ese *microcosmos*, deben necesariamente estar presentes los dos elementos esenciales: las *rocas* y el *agua*. Las rocas son los huesos de la Tierra y las aguas, la sangre nutricia de la naturaleza. (Parret, 1988, pp. 193-194)

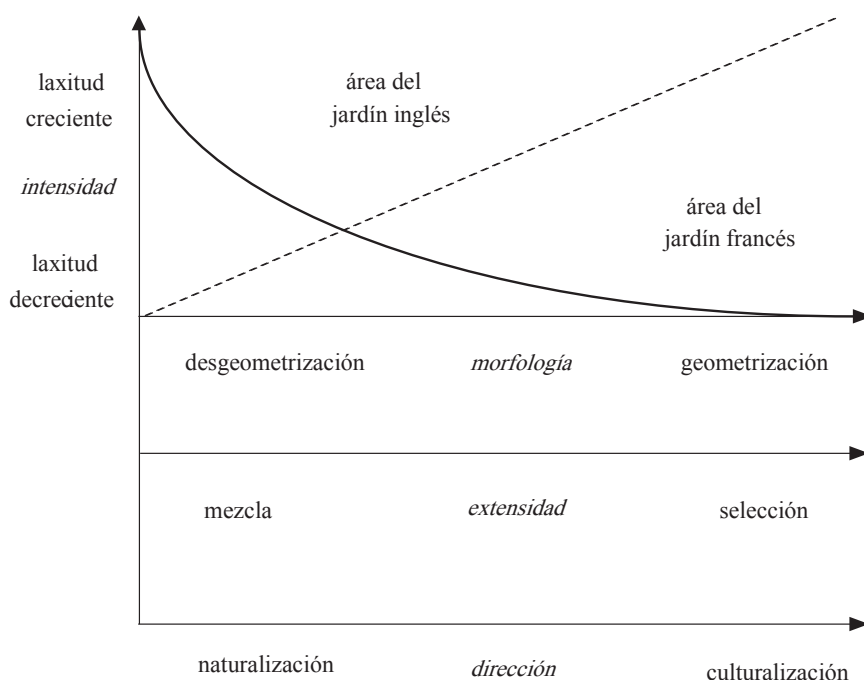
El jardín de Julia es una *mímesis*, pero imita menos la naturaleza fenoménica que el hacer conjuntivo, participativo de la naturaleza: «Él [el hombre de gusto] reunirá el agua, lo verde, la sombra y la frescura; porque la naturaleza reúne todas las cosas».

Podemos proponer ya un balance parcial de las oposiciones entre el jardín inglés y el jardín francés desde el punto de vista del jardín inglés: (i) bajo la relación de la intensidad, el jardín inglés —circularmente—

es un lugar eufórico, por tanto, definido por una laxitud creciente; (ii) esa laxitud está bajo la dependencia:

- De su régimen morfológico, que reposa en la proscripción de la geometría.
- De su régimen de valores, a saber, la imposición de los valores de universo en detrimento de los valores de absoluto.
- En fin, desde el punto de vista de la dirección, rechaza la cultura y se propone «imitar» a la naturaleza.

El diagrama siguiente reúne estos datos:



A partir de la descripción producida por Parret, las diferencias entre los diversos tipos de jardines resultan comparables con los términos de una declinación que ajusta valores de absoluto y valores de universo. La esquizia directriz se relaciona con el punto de vista: el jardín «inteligente» se fundamenta en el punto de vista de un operador y catalizador de un espacio abierto, mientras que el jardín «sensible» rechaza el punto de vista y prefiere cerrarse sobre sí mismo. Sobre la base de ese cierre

deliberado, admitiremos que el jardín inglés opta por la inmanencia del *aquí-mismo*, mientras que el jardín chino se basa en la relación entre la inmanencia de toda proximidad y la trascendencia de lo *alejado*.

Un aspecto merece ser señalado a fin de prevenir todo malentendido: desde el punto de vista *figural*, el jardín de Julia se halla bajo el signo de la extensión y, por metáfora, de lo *abierto*, si se acepta ver en la *mezcla* un procedimiento de abertura, mientras que, desde un punto de vista *figurativo*<sup>\*</sup>, sobre todo en la relación espacial, está bajo el signo del *cierre*.

### 2.2.3 El tempo y el punto de vista

Rousseau la emprende fuerte y vivamente contra las figuras rectilíneas y ortogonales: «¿Qué significan esos senderos tan derechos, tan enarenados, que encontramos a cada paso; y esas estrellas por las cuales, lejos de apagar para los ojos la grandeza de un parque, como uno lo imagina, no hacen sino mostrar torpemente los bordes?». La repulsión que siente Rousseau por la línea recta se debe menos a su geometría manifiesta que a la velocidad que contiene; en una palabra, Rousseau reprocha a la línea recta el hecho de ir demasiado rápido:

En fin, ¿no es acaso curioso que, como si estuvieran ya hartos del paseo antes de comenzarlo, finjan hacerlo en línea recta para llegar rápidamente a su término? ¿No diríamos que, tomando el camino más corto, hacen un viaje y no dan un paseo, y se apresuran a salir tan pronto como han entrado?

El tiempo puede reivindicar la pertinencia mientras el *tempo*, es decir, el correlato expresivo de la afectividad, no sea requerido; pero, desde el momento en que este último interviene, la duración se extiende con la lentitud o se contrae con la rapidez. La duración, modalizada como excesiva o como insuficiente, interviene como un componente propiamente *patémico*. Para este último, esa velocidad es a la vez la de la mirada que vira hacia la línea del horizonte, a no ser que choque con una figura que ocupe el primer término, o bien la del

---

\* *Figural/figurativo*: lo *figural* es una representación espacial o temporal abstracta o muy general, como abajo/arriba; antes/después; *figurativo* se refiere a una representación visual concreta, detallada: «en lo alto del cerro/en el fondo del pozo»; «el 28 de julio/el día de Navidad». Lo *figural* —dice Lyotard— marca los trazos *reguladores* de la imagen, las líneas de fuerza de la composición visual; lo *figurativo* señala los rasgos *reveladores*, los detalles identificatorios de la imagen [NdT].



caminante; en efecto, Rousseau opone sistemáticamente el «paseo» al «viaje», o al «pasaje». Esas morfologías del plano de la expresión son solidarias de un plano del contenido menos inteligible que sensible, puesto que tiene por pivote la «inquietud»: «Están siempre ávidos de lo que se halla lejos de ellos, [...] pero el hombre del que hablo no tiene esa inquietud, y cuando está bien donde está, no se preocupa por estar en otra parte». El jardín inglés está regulado por un principio de *localidad*, que rechaza como nefasto el desplazamiento, sea visual o ambulatorio. Una estructura *conmutativa* puede ser propuesta:

definientes ↓	definidos →  ↓	jardín inglés ↓	jardín francés ↓
percepción →  forma de la expresión [exteroceptividad]		sinuoso	recto
  tempo →		lento	rápido
forma del contenido [propioceptividad]		quietud	inquietud

En su enseñanza, Greimas no dejaba jamás de preguntarse por el grado de generalidad de toda hipótesis formulada. A ese respecto, la puesta en evidencia de una estructura conmutativa levanta en parte la dificultad, puesto que no se trata de *un* estilo, sino de *dos*, dado que la definición se retira ante la interdefinición. El acoplamiento prepara una vía intermedia, proponiendo menos la confrontación de dos extremos que un espacio de acogida para complejidades distintas. Desde el punto de vista inductivo, esa aproximación es notablemente la de Wölfflin en *Renacimiento y barroco* (1985b). El autor accede al conocimiento de cada uno de los dos estilos proyectándolos por turno uno sobre otro, es decir que los dos estilos son alternativamente objeto y punto de vista; pero, sobre todo, realza la distensión de los afectos que los cambios morfológicos determinan en el observador:

El Renacimiento es el arte de la belleza apacible. Él nos ofrece esa belleza liberadora que sentimos como un bienestar general y un acrecentamiento regular de nuestra fuerza vital. En esas creaciones

perfectas no encontramos ninguna pesadez, ningún fastidio, ninguna agitación. [...] todo respira perfecto contentamiento, y se puede ver sin duda en esa quietud y en esa satisfacción divinas la más alta expresión del genio artístico de esa época.

El barroco se propone operar de otra manera. Apela a la potencia de la emoción para agarrar y subyugar directamente. Lo que aporta no es animación regular, sino emoción, éxtasis, ebriedad [...]. No evoca la plenitud del ser, sino el devenir, el acontecimiento; no la satisfacción, sino la insatisfacción y la inestabilidad.

Rousseau es llevado no solo a operar o a preferir un punto de vista a otro, sino a suspender la vista misma:

El gusto de los puntos de vista y de las lejanías viene de la propensión que tiene la mayor parte de los hombres a no sentirse a gusto sino allí donde no están. [...] Aquí, por ejemplo, no hay vista fuera del lugar, y uno está muy contento de no tenerla.

Según Rousseau, el punto de vista significa la fuga del *templum* cuidadosamente establecida: «Uno pensaría con agrado que los encantos de la naturaleza están encerrados, y me temo que la mínima escapada de vista afuera no le quitaría demasiado atractivo a ese paseo». Lo que aquí se anuncia, es, como lo veremos en unos instantes, que los paisajes determinan *formas de vida*, es decir, son singularidades que organizan las exigencias y las latitudes de opción que los diferentes esquemas semióticos ofrecen a los sujetos.

#### 2.2.4 De la veridicción a la forma de vida

Desde el punto de vista veridictorio, la situación de las configuraciones de la naturaleza —principalmente de las especies vegetales y de los arreglos de conveniencia— es extraña. Es claro que la naturaleza no es natural. El proceder voluntario de Julia recae sobre las configuraciones propiamente culturales, principalmente las del «orden» y las de la «simetría»<sup>5</sup>: «[...] la naturaleza no planta nada a cordel»; pero su

---

5 No consideramos aquí las relaciones entre el jardín y el dinero, si bien esa magnitud está omnipresente en la carta. Indicaremos solamente que la visibilidad del dinero descalifica el jardín chino, caro a Parret (1988): «Por lo demás, he visto en China jardines tales como los que usted pide, y hechos con tanto dinero que el arte no aparecía por ninguna parte, de una manera tan dispendiosa y mantenidos con tantos gastos que esa idea me quitaba todo el placer que hubiera tenido al verlos».

positividad reencuentra, a su pesar, el juego complementario de la disimulación y de la simulación: «Las sinuosidades de su fingida irregularidad están arregladas con arte para prolongar el paseo, ocultar los bordes de la Isla, y alcanzar la extensión aparente sin hacer rodeos incómodos y demasiado frecuentes». En segundo lugar, el enunciatario convoca los motivos y las configuraciones propiamente barrocas del ornato, del ropaje y del trampantojo:

En los lugares más descubiertos, veía aquí y allá sin orden y sin simetría matorrales de rosas, de frambuesos, de grosellas, de seringas, de retama, de trébol, que producía la tierra dándole el aire de estar baldío. [...] Esas guirnaldas parecían colgadas negligentemente de un árbol a otro, como lo había observado algunas veces en los bosques, y formaban sobre nosotros especies de colgaduras que nos protegían del sol. [...] Solo entonces descubrí no sin sorpresa que esas sombras verdes y espesas, que me habían impresionado tanto de lejos, no estaban formadas más que por plantas rampantes y parásitas, que [...].

La denegación de la naturaleza, si todo es igual, en el jardín francés es más sincera —la sinceridad es un valor rousseauniano— que la denegación de la cultura en el jardín de Julia. Sin embargo, al lado de esa veridicción exteroceptiva, el texto de Rousseau pone en marcha una veridicción propioceptiva que opera una fusión del obrero, de Julia, y de su obra, el jardín:

Todo lo que me rodea es obra de aquella que me fue tan querida. La contemplaré en todo lo que me rodea. No veré nada que su mano no haya tocado; besaré las flores que sus pies hayan pisado; respiraré con el rocío un aire que ella haya respirado; su gusto en sus entretenimientos me hará presentes todos sus encantos, y la encontraré por todas partes como ella es en el fondo de mi corazón.

La diferencia *humano* vs. *no-humano* queda suspendida por una relación de englobamiento en el plano figurativo, y que interpretaremos como una relación participativa, fusional en el plano figural, concordante con la preferencia constante por los valores de universo.

Si se admite que la genericidad de una forma de vida consiste en encerrar una totalidad en una de sus partes, entonces, el jardín de Julia puede ser considerado como una forma de vida que habrá que situar

en una tipología semiótica —por constituir\*— de las formas de vida. Entendemos por formas de vida<sup>6</sup> un dispositivo semiótico productor no *del* sentido, tal como lo entendía la semiótica de los años sesenta y setenta, sino *de un* sentido; ese sentido, esa «vivencia de significación», según la bella expresión de Cassirer, se justifica desde tres puntos de vista complementarios: es *plausible* para el observador «espectador de todas las cosas, indiferente y aplicado»<sup>7</sup>; es *indispensable* para aquel que lo erige, si no en «sentido de la vida», al menos en «sentido de *su* vida»; y es *inconcebible* para quien ha elegido una forma de vida distinta.

Una forma de vida, para ser o parecer tal, debe estar caracterizada, tanto desde el punto de vista del contenido como del de la expresión. (i) El plano del contenido ha de manifestar la elección del régimen de valor que es el suyo: ¿valores de absoluto o valores de universo? Cada uno de esos regímenes depende explícitamente de operaciones de *selección*, el primero; y de operaciones de *mezcla*, el segundo. Esta concepción, que no contradice en absoluto la aproximación habitual al contenido, convoca la intensidad y la extensidad como valencias prioritarias de la elaboración del sentido. La intensidad es fuerte en el régimen de los valores de absoluto, y la extensidad, débil, y hasta posiblemente nula, mientras que, en el régimen de los valores de universo se produce la relación inversa. (ii) En lo que se refiere al plano de la expresión, una forma de vida es expresada cuando ha quedado estatuida en las tres dimensiones prosódicas del *tempo*, de la duración y del espacio.

El jardín de Julia, el Elíseo, elige el régimen de los valores de universo, ya que preconiza sistemáticamente la *mezcla* y rechaza la *selección*. Desde el punto de vista de la expresión, afirma su preferencia por la *lentitud*; si se trata de la temporalidad, y en consonancia con la lentitud del *tempo* adoptado, elige la *duración*:

---

\* Jacques Fontanille acaba de publicar un amplio tratado sobre las *Formas de vida* (2015), traducido al español y publicado por el Fondo Editorial de la Universidad de Lima (2017) [NdT].

6 La exploración de las *formas de vida* comenzó en 1991 con el seminario de Greimas consagrado a la «estética de la ética», y que dio lugar luego a varias monografías publicadas en la revista canadiense *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 13, 1993, n.º 1-2, sobre el «*beau geste*» (por Greimas), lo absurdo (por Fontanille), la rectitud (por Bertrand), la marginalidad (por Landowski), la trampa, a propósito de Italo Calvino (por Keane y Greimas).

7 Esta expresión ha sido tomada de Fontenelle [Bernard le Bovier de Fontenelle, 1657-1757. Agudeza e ingenio caracterizan su producción filosófica y literaria (*Enciclopedia Salvat*)].

La apariencia y el tiempo, dice M. de Wolmar, han hecho este milagro. Son los expedientes de los que los ricos apenas si se enteran en sus placeres. Siempre apurados por gozar, la fuerza y el dinero son los únicos medios que conocen; tienen pájaros en jaulas, y amigos a tanto por mes. Si los criados algún día se acercasen a este lugar, ustedes verían enseguida cómo los pájaros desaparecerían, y si ahora los hay en abundancia, es porque siempre los ha habido. [...] Este bosque siempre existió, aunque estaba separado del vergel; Julia no ha hecho más que cercarlo por medio de un seto vivo, quitar lo que lo separaba, ampliarlo y adornarlo con nuevas plantas.

Y a propósito de los pájaros, Rousseau va hasta evocar su «eterna tranquilidad». La ineficiencia de la «fuerza» y del «dinero», a los que las gentes «apresuradas» recurren, son así, en cuanto programas de uso, directamente contrarios a la «paciencia» y al «tiempo», que son para Rousseau los operadores exclusivos de la naturaleza. En fin, por lo que concierne a la espacialidad, la alternativa está entre la abertura y el cierre. El jardín de Julia elige —como ya lo hemos indicado— el cierre y, narrativamente hablando, un *secuestro*. Así:

El jardín como forma de vida	
<i>plano del contenido</i> ¿valores de absoluto o de universo?	valor de universo
<i>plano de la expresión</i> <i>tempo</i> : ¿rápido o lento? duración: ¿breve o largo? espacio: ¿abierto o cerrado?	lento largo [duradero] cerrado

Una forma de vida se convierte en definible y comparable a partir de las decisiones categoriales que toma, que efectúa y que asume. De cierta manera, esta aproximación se presenta como un «retorno a las fuentes». Mientras que para Propp la estructura del cuento popular era universal, o incluso «monótona», Greimas (1971b), al término de su relectura de Propp, consideraba una paradigmática narrativa elemental: «Nos parece posible, generalizando tal vez demasiado, agrupar ese género de relatos en dos grandes clases: los relatos del orden presente *aceptado*; los relatos del orden presente *rechazado*» (p. 213). Por razones que habría que investigar, la semiótica ha «olvidado» ese balanceo paradigmático

primordial, que generaliza el *estilo* narrativo descubierto por Propp y desnaturaliza una posibilidad de coerción.

Asimismo, la relación del sujeto con su forma de vida electiva está determinada por los modos de existencia. Si consideramos los modos conjuntivos, a saber, la potencialización (Greimas y Fontanille, 1994), no-disjuntiva, y la realización, conjuntiva, tres figuras pueden ser consideradas: (i) si la realización —el *en fin*— no se inscribe en continuidad con la potencialización —el *aún no*—, admitiremos que nos encontramos en presencia de un sujeto según la *paciencia*; (ii) si la realización —el *ya*— sobreviene sin potencialización previa, diremos que el sujeto es un sujeto de la *admiración*; (iii) si la potencialización da paso, según la cadencia prevista, a la realización, consideraremos que estamos ante un sujeto según la *espera*. En *La nueva Eloísa*, Saint-Preux, invitado a descubrir el jardín, se revela como un sujeto según la *admiración*, un sujeto preso del asombro, mientras que M. de Wolmar y Julia, en calidad de sujetos manipuladores —«la naturaleza lo ha hecho todo, pero bajo mi dirección [...]»— se proclaman ellos mismos sujetos según la *paciencia*.

Los «ingredientes» de una forma de vida, en el estado actual de la investigación, parecen ser los siguientes: un tratamiento del contenido que opera según la exclusión en el caso de la *selección* [*tri*], y según la participación en el caso de la *mezcla* [*mélange*]; un tratamiento de la expresión que proporcione a la forma de vida su estabilidad y su estética.

### 3. PARA TERMINAR

A la cuestión legítima: ¿cómo el jardín de Julia hace sentido?, la semiótica avanza las dos respuestas siguientes: (i) el jardín de Julia no evita ninguna de las condiciones reconocidas hasta el día de hoy; selecciona uno de los posibles atestiguados, principalmente el tipo de valor, valor de absoluto o valor de universo, del cual hace la apología y ajusta lo mejor posible entre ellas las diferentes elecciones operadas; (ii) por la puesta en marcha de la «función semiótica» (Hjelmslev), conjunta esa visión del mundo con el plano de la expresión, escogiendo determinada configuración más o menos extensa, más o menos compleja. En el texto de Rousseau, esa configuración es numerosa y extendida, aunque la relación [totalidad/parte] se halla a la espera de una decisión: el jardín puede contraerse a fin de emerger de nuevo para formar parte de un conjunto que lo comprenda, lo mismo que cualquiera otra parte del jardín —por ejemplo, el pájaro, que tiene rango de parte en el texto de

Rousseau— puede ser elevado al rango de totalidad, como se observa en las páginas entusiastas que Michelet (citado por Bachelard, 1997, p. 276) ha consagrado al pájaro.

Con estas dos condiciones, la forma de vida se convierte en una *totalidad singular*. El plano de la expresión adquiere siempre la forma de un *todo*, mientras que el plano del contenido elige una región, cualquiera que sea, la cual valoriza al mismo tiempo, a la manera de lo que se produce en la percepción: «La construcción del mundo perceptivo tiene por condición la organización interna del conjunto de los fenómenos sensibles; dicho de otro modo, la creación de ciertos *centros* a los que uno se refiere y hacia los cuales orienta y dirige ese conjunto» (Cassirer, 1998, t. 3, p. 259). La precariedad parece así regir el sentido: el sentido no podría exceder las operaciones que lo proyectan, subsiste por el tiempo que ellas operan, y se desvanece si, según una terminología sugestiva tomada de Claudel, su «cifra interior está completa» y su «virtud desgastada».

(Diciembre, 1994)





# Bibliografía

- Adorno, Th. (1988). *Mahler. Une physionomie musicale*. París: Minuit. [En español: *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner. Mahler. Una fisonomía musical. Berg. El maestro de la transición mínima*. Madrid: AKAL, 2008].
- Agamben, G. (2003). *Ce qui reste d'Auschwitz*. París: Rivages Poche. [En español: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000].
- Arendt, H. (2001). *Eichmann à Jerusalem*. París: Payot. [En español: *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2013].
- Arendt, H. (2004). *La condition de l'homme moderne*. París: Pocket.
- Arendt, H. (2005). *Responsabilité et jugement*. París: Payot. [En español: *Responsabilidad y juicio*. Barcelona: Paidós, 2007].
- Aristóteles. (1998). *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (1947). *La terre et les rêveries de la volonté*. París: J. Corti. [En español: *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1994].
- Bachelard, G. (1978). *La dialéctica de la duración*. Madrid: Villalar.
- Bachelard, G. (1985). *El nuevo espíritu científico* (2.<sup>a</sup> ed.). México D. F.: Nueva Imagen.
- Bachelard, G. (1993). *El agua y los sueños*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1997). *La poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2004). *La formación del espíritu científico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Balzac, H. de. (1964a). *Eugénie Grandet*. París: Garnier-Flammarion.
- Balzac, H. de. (1964b). La peinture hollandaise. En *Œuvres complètes*. París: Gallimard, La Pléiade.
- Balzac, H. de. (1966a). *Gobseck*. París: Club Français du Livre, tomo 6. [En español: *Gobseck*. Barcelona: Intervención Cultural, 2002].
- Balzac, H. de. (1966b). *La peau de chagrin*. París: Club Français du Livre, tomo 7. [En español: *La piel de zapa*. Madrid: Barcelona: Intervención Cultural, 2002].
- Balzac, H. de. (1969). *Ilusiones perdidas*. Madrid: EDAF.
- Banville, Th. (1903). *Petit traité de poésie française*. París: Frasnquell.
- Bastide, Fr. (1987). Le traitement de la matière. *Actes Sémiotiques*, 9(89).
- Baudelaire, Ch. (1954a). De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. En *Œuvres complètes*. París: Gallimard, La Pléiade. [En español: La esencia de la risa, en general, de lo cómico de las artes plásticas. En *Pequeños poemas en prosa. Crítica de arte* (3.<sup>a</sup> ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 1968].
- Baudelaire, Ch. (1954b). Exposition universale de 1855. En *Œuvres complètes*. París: Gallimard, La Pléiade.
- Baudelaire, Ch. (1954c). Mon cœur mis à un. En *Œuvres complètes*. París: Gallimard, La Pléiade. [En español: *Mi corazón al desnudo y otros escritos póstumos*. Madrid: Valdemar, 1999].
- Baudelaire, Ch. (1954d). *Œuvres complètes*. París: Gallimard, La Pléiade.
- Baudelaire, Ch. (1997). El viaje. En *Las flores del mal* (edición bilingüe). Madrid: Cátedra.
- Benjamin, W. (1997). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. En *Sur l'art et la photographie*. París: Carré. [En español: *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros, 2010].
- Benveniste, É. (1974). *Problemas de lingüística general* (tomo 1). México D. F.: Siglo xxi.
- Berenson, B. (1953). *Esthétique et histoire des arts visuels*. París: Albin Michel. [En español: *Estética e historia en las artes visuales*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica de España, 2005].
- Beyaert-Geslin, A. (2006). L'éthique du portrait: où va la photographie de presse? *Semiótica y fotografía 1. Prepublicación. Centro Internacional de Semiótica y Lingüística, Universidad de Urbino*, 358-359, 18-32.

- Blanchot, M. (1980). *L'écriture du désastre*. París: Gallimard. [En español: *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987].
- Brelet, G. (1949). *Le temps musical* (tomo 1). París: PUF.
- Brøndal, V. (1943). L'autonomie de la syntaxe. En *Essais de linguistique générale*. Copenhague: E. Munk.
- Cassirer, E. (1989). *Langage et mythe*. París: Minuit.
- Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas* (tomos 1, 2 y 3). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Céline, L. F. (1985). *Voyage au bout de la nuit*. París: Gallimard, La Pléiade. [En español: *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: EDHASA, 2011].
- Claudel, P. (1973). *Œuvres en prose. L'Œil écoute*. París: Gallimard, La Pléiade. [En español: *El ojo oye*. Madrid: Vaso Roto Umbrales, 2015].
- Coquet, J.-Cl. (1984). La bonne distance. *Actes Sémiotiques*, 6(55).
- Delpech, Th. (2005). *L'ensauvagement. Le retour de la barbarie au XXI<sup>e</sup> siècle*. París: Grasset.
- Descartes, R. (1991). *Les passions de l'âme*. París: Vrin. [En español: *Las pasiones del alma*. Madrid: EDAF, 2005].
- Focillon, H. (2010). *La vida de las formas, seguida de Elogio de la mano*. México D. F.: Universidad Autónoma de México.
- Foucault, M. (1976). *L'ordre du discours*. París: Gallimard. [En español: *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2004].
- Fontanier, P. (1968). *Les figures du discours*. París: Flammarion.
- Fontanille, J., y Zilberberg, Cl. (2004). *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Frère, Cl. (2007). *Primitifs flamands*. París: Terrail.
- Goffman, E. (1979). *La mise en scène de la vie quotidienne*. París: Minuit. [En español: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid: H. F. Martínez de Murguía, 1987].
- Gombrich, E. H. (2001). *Histoire de l'art*. París: Phaidon. [En español: *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1988].
- Gosse, E. (1893). *Questions at issue*. Londres: Heinemann.
- Gracq, J. (1985). *La forme d'une ville*. París: J. Corti. [En español: *La forma de una ciudad*. Madrid: Anaya, 1995].
- Grammont, M. (1965). *Petit traité de versification française*. París: A. Colin.

- Greimas, A. J. (1966). *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*. *Communications*, 8, 28-59.
- Greimas, A. J. (1970). *Du sens I*. París: Seuil.
- Greimas, A. J. (1971a). *Essais de sémiotique poétique*. París: Larousse.
- Greimas, A. J. (1971b). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. (1973). *En torno al sentido*. Madrid: Fragua.
- Greimas, A. J. (1983). *Maupassant. La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.
- Greimas, A. J. (1989a). *Del sentido II*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. (1989b). La sopa al «pistou» o la construcción de un objeto de valor. En *Del sentido II*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. (1997). *De la imperfección*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, A. J., y Courtés, J. (1982). *Semiótica 1. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J., y Courtés, J. (1991). *Semiótica 2. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J., y Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de alma*. México D. F.: Siglo XXI; BUAP.
- Grimaldi, N. (1995). *Le soufre et le lilas*. Faugères: Encre Marine.
- Hegel, G. W. F. (1944). *Esthétique* (tomo 3). París: Aubier.
- Heredia, J. M. de. (1978). *Les Trophées*. París: Editions d'Aujourd'hui. [En español: *Los Trofeos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954].
- Hjelmslev, L. (1971a). *El lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hjelmslev, L. (1971b). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hjelmslev, L. (1972). *Ensayos lingüísticos*. Madrid: Gredos. [La edición española no incluye los mismos ensayos que la francesa].
- Hjelmslev, L. (1976). *Principios de gramática general*. Madrid: Gredos.
- Hjelmslev, L. (1978). *La categoría de los casos*. Madrid: Gredos.
- Hjelmslev, L. (1985). *Entretien sur la théorie du langage*. En *Nouveaux essais*. París: PUF.
- Hopkins, G. M. (1976). *Carnets-Journal-Lettres (1862-1866)*, presentados por H. Bokanowski y L. R. des Forêts. *Bibliothèque* 10/18.

- Jakobson, R. (1973a). Notes marginales sur la prose du poète Pasternak. En *Questions de poétique*. París: Seuil. [En español: *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2008. El ensayo citado no ha sido incluido en la versión española].
- Jakobson, R. (1973b). Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie. En *Questions de poétique*. París: Seuil. [En español: *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2008. El ensayo citado no ha sido incluido en la versión española].
- Jakobson, R. (1985). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta.
- Jakobson, R., y Lévi-Strauss, Cl. (1973). «Les chats» de Charles Baudelaire. En *Questions de poétique*. París: Seuil. [En español: *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2008, pp. 155-178].
- Jullien, F. (2001). *Du «temps»*. *Éléments d'une philosophie du vivre*. París: Grasset, Le collège de Philosophie. [En español: *Del «tiempo»*. *Elementos de una filosofía del vivir*. Madrid: Arena Libros, 2005].
- Leiris, M. (1996). *Francis Bacon ou la brutalité du fait*. París: L'École des Lettres. [En Español: *La brutalidad de los hechos*. *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa, 2009].
- Lévinas, E. (1972). *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier: Fata Morgana.
- Lévinas, E. (1986). *Éthique et infini*. París: Le Livre de Poche. [En español: *Ética e infinito*. Madrid: Antonio Machado Ediciones, 1991].
- Lévi-Strauss, Cl. (1974). *Antropología estructural 1*. Buenos Aires; Barcelona; México D. F.: Paidós.
- Lévi-Strauss, Cl. (1984). *El pensamiento salvaje*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Littell, J. (2006). *Les bienveillantes*. París: Gallimard.
- Lotman, Y. (1978). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Maggiori, R. (24 de marzo del 2005). La chair du monde. *Libération*. Recuperado de [http://next.liberation.fr/livres/2005/03/24/la-chair-du-monde\\_514090](http://next.liberation.fr/livres/2005/03/24/la-chair-du-monde_514090)
- Mallarmé, S. (1954). *Poesías, seguidas de «Una tirada de dados»*. Madrid: Hiperión.
- Mallarmé, S. (1961). *Œuvres complètes*. París: Gallimard, La Pléiade.

- Mauss, M. (1971). Teoría general de la magia. En *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. París: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. México D. F.: Planeta.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *La prose du monde*. París: Tel-Gallimard.
- Michaux, H. (2004). *Œuvres complètes* (tomo 3). París: Gallimard, La Pléiade.
- Montesquieu (1951). Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence. En *Œuvres complètes* (tomo 2). París: Gallimard, La Pléiade. [En español: *Consideraciones sobre las causas de la grandeza y decadencia de los romanos (1835)*. Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2010].
- Montesquieu. (1984). *Les lettres persanes*. París: Garnier-Flammarion.
- Nietzsche, F. (2012). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Parret, H. (1986). À propos d'une inversion: espace musical et temps pictural. *Analyse Musicale*, 4, 25-31.
- Parret, H. (1988). Le jardin. En *Le sublime du quotidien*. París; Ámsterdam; Filadelfia, PA: Hadès-Benjamin.
- Parret, H. (1995-1996). Réflexions saussuriennes sur le temps et le moi. Les manuscrits de la Houghton Library à Harvard. En *Cahiers Ferdinand de Saussure, Actes du Colloque de Cerisy*, 1992.
- Pascal, B. (1954). *Œuvres complètes*. París: Gallimard, La Pléiade.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Poulet, G. (1961). *Études sur le temps humain. La distance intérieure* (tomo 2). París: Plon.
- Poulet, G. (1962). *Études sur le temps humain* (tomo 1). París: Plon.
- Propp, V. (1981). *Morfología del cuento popular*. Madrid: Fundamentos.
- Proust, M. (1966). La prisionera. En *En busca del tiempo perdido* (tomo 5). Madrid: Alianza Editorial.
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*. París: Gallimard, La Pléiade.
- Proust, M. (1985). Por el camino de Swann. En *En busca del tiempo perdido* (tomo 1). Madrid: Alianza Editorial.
- Rastier, Fr. (1987). *Sémantique interprétative*. París: PUF. [En español: *Semántica interpretativa*. México D. F.: Siglo XXI, 2005].

- Ricœur, P. (1977). *La métaphore viva*. Buenos Aires: Megápolis.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit* (tomos 1, 2 y 3). París: Seuil. [En español: *Tiempo y narración*. México D. F.: Siglo xxi, 2000].
- Rimbaud, A. (1954a). Comédie de soif. En *Œuvres complètes*. París: Gallimard, La Pléiade.
- Rimbaud, A. (1954b). Correspondance. En *Œuvres complètes*. París: Gallimard, La Pléiade.
- Rimbaud, A. (1999a). *Poesía completa* (edición bilingüe). Barcelona: Ediciones 29.
- Rimbaud, A. (1999b). Una temporada en el infierno. En *Poesía completa* (edición bilingüe). Barcelona: Ediciones 29.
- Rousseau, J.-J. (1962). De l'inégalité parmi les hommes. En *Du contrat social*. París: Garnier.
- Rousseau, J.-J. (1964a). Cinquième promenade. En *Les Réveries du promeneur solitaire*. París: Flammarion.
- Rousseau, J.-J. (1964b). Neuvième promenade. En *Les Réveries du promeneur solitaire*. París: Flammarion.
- Rousseau, J.-J. (1969). *La Nouvelle Héloïse*. París: Gallimard, La Pléiade. [En español: *Julia, o la nueva Eloísa*. Madrid: AKAL, 2007].
- Rousseau, J.-J. (1993). Lettre XI, à Milord Edouard, quatrième partie. En *La Nouvelle Héloïse* (tomo 2). París: Folio.
- Sartre, J.-P. (1948). *Situations II*. París: Gallimard.
- Saussure, F. de. (1962). *Cours de linguistique générale*. París: Payot. [En español: *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1974].
- Saussure, F. de. (2002). *Écrits de linguistique générale*. París: Gallimard. [En español: *Escritos sobre lingüística general*. Barcelona: Gedisa, 2010].
- Spinoza, B. (1955). Carta a Schuller. En *Œuvres*. París: Garnier-Flammarion.
- Spitzer, L. (1971). Études de style. París: Tel-Gallimard. [En español: *Estudios de estilo. Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980].
- Steiner, G. (1991). *Présences réelles*. París: Gallimard.
- Thom, R. (1983). *Catastrophes et paraboles*. París: Flammarion.
- Tocqueville, (1963). Introducción. En *La democracia en América*. París: 10/18.



- Valéry, P. (1957). *Œuvres* (tomo 1). París: Gallimard, La Pléiade.
- Valéry, P. (1960). *Œuvres* (tomo 2). París: Gallimard, La Pléiade.
- Valéry, P. (1973). *Cuadernos* (tomo 1). París: Gallimard, La Pléiade.
- Valéry, P. (1974). *Cuadernos* (tomo 2). París: Gallimard, La Pléiade.
- Vendryès, J. (1958). *El lenguaje*. México D. F.: Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana.
- Voltaire. (1967). *Romans et contes*. París: Garnier-Flammarion. [En español: *Novelas y cuentos*. Barcelona: Bruguera, 1971].
- Wagner, R. L., y Pinchon, J. (1962). *Grammaire du français classique et moderne*. París: Hachette.
- Weber, M. (2004). La profession et la vocation de politique. En *Le savant et la politique. Œuvres complètes*. París: La Découverte.
- Wölfflin, H. (1985a). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Wölfflin, H. (1985b). *Renacimiento y barroco*. Barcelona: Paidós.
- Zilberberg, Cl. (1971). Un essai de lecture de Rimbaud: «Bonne pensée du matin». En A. J. Greimas (Ed.), *Essais de sémiotique poétique*. París: Larousse.
- Zilberberg, Cl. (1985a). Retour à Saussure? *Actes Sémiotiques*, 63.
- Zilberberg, Cl. (1985b). Voies de l'esthétique. *Actes Sémiotiques. Bulletin du G. R. S. L.*, 8(35), 34-42.
- Zilberberg, Cl. (1988). «Larme», de A. Rimbaud. En *Raison et poétique du sens*. París: Presses Universitaires de France.
- Zilberberg, Cl. (1993). Tris et mélanges dans la quatrième parabole. *Versus*, 64.
- Zilberberg, Cl. (1995). Plaidoyer pour le tempo. En J. Fontanille (Ed.), *Le devenir* (pp. 223-241). Limoges: PULIM. [En español: *Defensa del tempo*. *Lienzo*, 37, 139-168].
- Zilberberg, Cl. (1997). Essai de description figurale des états subjectifs. En P. Ouellet (Dir.), *Action, passion, cognition d'après A. J. Greimas* (pp. 65-76). Québec: Nuit Blanche; PULIM.
- Zilberberg, Cl. (1999). Semiótica de la dulzura. *Lienzo*, 20, 107-149.
- Zilberberg, Cl. (2000). *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Zilberberg, Cl. (2002). Précis de grammaire tensive. *Tangence*, 70, 111-143.



- Zilberberg, Cl. (2006). *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: PULIM. [En español: *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2006].
- Zilberberg, Cl. (2008). Pour saluer l'événement. *Actes Sémiotiques*, 111. Recuperado de <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1601>
- Zilberberg, Cl. (2009). ¿Para qué sirve la gramática tensiva? *Contra-texto*, 17.
- Zilberberg, Cl. (2010). Relecture de «Bonne pensée du matin». En *Cheminements du poème*. Limoges: Lambert-Lucas.
- Zilberberg, Cl. (2015a). *La estructura tensiva*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Zilberberg, Cl. (2015b). Nota sobre la estructura de los paradigmas. En *La estructura tensiva*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Zilberberg, Cl. (2015c). Sur la dualité de la poétique. En *La estructura tensiva*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Zilberberg, Cl. (2016). *De las formas de vida a los valores*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.



# Índice de nociones y temas

## A

abandono: 55

abatimiento:

- abatimiento de *ego*: 283

abertura:

abertura del paradigma: 124

abierto(a): 65-69, 77, 104, 107, 111, 129, 173, 214, 217, 218, 220, 226, 248, 264, 284, 299, 339, 343, 344, 349

abreviación: 72, 75, 270, 327, 329, 363,

accesibilidad:

- accesibilidad cognitiva: 339

accidente(s):

- accidente de la intencionalidad: 335

aceleración:

- aceleración abrevia la duración: 268

acento:

- acento eufórico: 95
- «acento de sentido»: 31, 107 294, 310

acentuación: 31, 100, 320

acepción:

- acepción musical: 139

acercamiento(s): 16, 17, 878, 139, 154, 172, 226, 228, 234, 269, 280, 300

acontecimiento(s): 15, 29, 42, 44, 50, 86, 107, 109, 133, 164, 176, 186, 320, 326

actancial(es): 28, 58, 122, 158, 160, 184, 200, 205, 234, 279, 306, 309, 310,

actitud:

- actitud de un «antiguo»: 128
- actitud de un «moderno»: 128

actividad:

- actividad sintáctica: 70

acto(s):

- acto poético: 143, 146

actor(es):

- actor(es) figurativo(s): 197, 199
- actores gramaticales: 197

actual: 201, 211, 212, 22

actualización: 38, 70-72, 115, 142, 149, 220, 227, 249, 296, 309, 316, 317, 327

actualizante: 50, 185, 217,

adecuación: 26, 41, 112, 313

adherencia: 217, 323

adopción:

- adopción de los valores  
de absoluto: 264

afectividad: 33, 48, 58, 198, 204, 206, 318, 320, 344,

afecto(s):

- intensidad del afecto: 335

aferente(s): 251

afirmación: 60, 83, 102, 108, 109, 116, 196, 332,

agente: 36, 106, 107, 114, 118, 131, 160, 183, 320, 335

agitación: 102, 157, 221, 228, 243, 346

agua corriente:

- valor de universo: 263, 269, 285, 286, 292, 293, 295, 296, 299, 300,  
311, 319, 325, 339, 340, 342, 349, 350

agua del surtidor:

- valor de absoluto: 24, 26, 144-146, 214, 263, 269, 285-287, 293, 295, 297, 300, 311, 319, 325, 339,

agua:

- dulce: 218, 232, 305

alabanza(s): 243

alargamiento(s): 74, 75, 270

alcance(s):

- alcance mítico: 223

alegación: 106, 130

alegato: 244

alejamiento(s): 87, 228, 280, 300, 301

«algo»: 30

alienación: 209, 251

alivio: 70, 73

alternancia(s):

- alternancia discursiva: 45
- alternancia de lo «difuso» y de lo «nítido»: 52, 53
- alternancia mayor: 81, 330
- alternancia de los contenidos: 55

ambivalencia: 83, 110

ampliar la noción de modo: 31, 260

análisis:

- análisis semiótico: 310
- análisis de los textos: 260

anterioridad:

- anterioridad del evento: 326

anticipación:

- anticipación disfórica: 95

anti-ego: 308, 310

aparadigmático: 78

aparato:

- aparato semiótico: 106

apóstrofe: 246-249

apostura: 293, 294

aproximación:

- aproximación lingüística: 87, 88
- aproximación semiótica: 23

arbitrario (lo): 91, 122, 313

arrebato(s):

- arrebatos febriles: 304, 305, 308

arrogantes:

- miserias: 260, 264

ascendencia:

- ascendencia interseca: 250
- ascendencia tensiva: 220, 294, 299

asimétrico(a):

- relación asimétrica: 169

asombro: 27, 34, 51, 142, 261

aspecto(s):

- aspecto del oro: 322

aspectualidad: 26, 35, 53, 88, 104, 118, 125, 129, 142, 154

aspectual: 81, 94, 96, 99, 104, 118, 125, 129, 142, 154

atonía: 75, 335

atonización: 267, 268, 270, 308, 309

aumento:

- aumento de un aumento: 317
- aumento de una disminución: 317

autoctonía:

- mito de la autoctonía: 103

- negación de la autoctonía: 103

- tema de la autoctonía: 103

autonomía: 158, 194

autoridad:

- autoridad del modo de eficiencia: 279

avaricia:

- avaricia «a lo Balzac»: 316

ayudante(s): 130

azar: 45, 51, 116, 117, 127, 133, 265, 316

## **B**

belleza:

- característica de la belleza: 142

brevedad: 35, 36, 60, 63, 71, 215, 216, 229, 308

buena fe: 240

búsqueda:

- búsqueda del sentido: 26, 176

- búsqueda de valores: 213

## **C**

caja de velocidades: 93, 147

calidad: 64, 112, 154, 350

calificación: 65, 160, 200, 227

calma: 227, 269, 325, 327, 329

cambio(s):

- cambios morfológicos: 345

camisa:

- en mangas de camisa: 193, 223

campo:

- campo de presencia: 15, 24, 34, 38, 40, 47, 118, 130-132, 141, 142, 212, 220, 237, 241, 243, 245, 255, 261, 268, 297, 299, 301, 319, 320

- campo semántico: 15

capacidad:

- capacidad de disponer: 105

captación-sobrecogimiento: 326, 141, 142

captado:

- sujeto captado: 132

carácter:

- deceptivo: 94, 199, 205, 225

carencia:

- liquidación de la carencia: 207

catálisis:

- catálisis argumentativa: 246

categoría(s):

- categorías interpretantes: 298
- categorías lingüísticas: 87, 298
- categorías reconocidas como válidas: 313
- categorías semióticas: 298
- categorías sintácticas: 338

causa(s): 39, 80, 82, 84, 111, 113, 122, 131, 133

censura: 40

centralidad:

- centralidad del afecto: 140

cerrado(a): 30, 65, 66, 68, 120, 166, 173, 214, 217, 220, 223, 384, 299, 334, 339, 342, 349

cierre: 129, 146, 174, 219, 270, 287, 310, 316, 335, 340, 343, 344, 349, 367

clausura:

- clausura del texto: 196

clave musical: 97

cociente: 24, 28, 101, 121, 128

coerciones:

- coerciones semióticas: 232



coexistencia:

- relación de coexistencia: 173
- coexistencia sintagmática: 74

coherencia:

- cohesión: 40, 169, 228
- cohesión eufórica: 228

comodidad: 43, 100, 151, 197, 213

complejidad:

- complejidad armónica: 55, 147

complejo(s):

- complejo afectivo: 143
- términos complejos: 21, 22, 33, 38, 40, 73, 99, 162, 198-202, 206

complementariedad:

- complementariedad de los contrarios: 271

comunicación: 29, 77, 78, 167, 179, 293

concentración:

- concentración del *templum*: 335

concentrado: 107, 144,

concepto(s):

- concepto de valor: 21

concesión:

- concesión implícita: 299

concesivamente: 232

concesividad:

- concesividad discreta: 265

concordancia:

- concordancia eufórica: 335
- concordancia tónica: 215, 265

condensación: 40, 75, 233

condicionamiento(s):

- condicionamiento lingüístico: 108

configuración(es):

- configuración modal: 324

confiscación:

- confiscación del secreto: 31, 194-197, 206, 220, 226

conjuntivo: 342

conmutación: 36, 49, 112, 126, 132

conmutativo(a)(s):

- estructura conmutativa: 345

conquistadores: 259, 260, 262, 264-270

consecuencia(s):

- cargado(a) de consecuencias: 48
- consecuencias del acto: 106, 262, 266-270

consistencia:

- consistencia de la estructura: 233
- consistencia sintagmática: 212

consumo: 200

contempladores: 267

contenido(s):

- contenido invertido: 173, 207, 212
- contenido propuesto: 173, 207, 212

conteniente: 218

contingencia: 122

continuidad:

- solución de continuidad: 77, 78, 156, 186, 252

*continuum*: 64, 65, 90, 99, 139, 215

contraprograma: 67, 87, 95, 97, 109, 110, 125, 141, 273, 274, 300, 325-329

contrario(s):

- términos contrarios: 203

contraste(s):

- contrate(s) figural(es): 96

convención: 101, 109, 206, 223, 266, 281

conveniencia:

- arreglos de conveniencia: 346

convergencia: 21, 295,

conversión:

- conversión a la lentitud: 228

convocación: 328

cooperación:

- cooperación extendida: 221
- paradigma de los posibles de la cooperación: 221

corpus teórico: 273

corrupción: 245

covalente(s): 271

creencia: 83, 111, 248

creer a: 115

cuadrado semiótico: 40, 58, 77, 98, 99, 269, 314, 318

«cuadrilátero»: 98

cuestionamiento: 234, 284, 315

culminado: 87, 88, 279

culpabilidad: 110, 127, 128, 134, 135

culpable: 120, 121, 123, 127, 128, 245

cultura:

- cultura del oro: 330

curso:

- curso del aumento: 102
- curso de la disminución: 102

## D

datos:

- datos isótopos: 229

decepción:

- signo de la decepción: 326

declinación:

- declinación valencial: 301

decodificación:

- decodificación de los signos: 226

deducción tensiva: 147

definición(es): 15, 23, 31, 36, 41, 65, 66, 72, 100, 105, 107, 115, 124, 130, 148, 155, 163, 165, 181, 221, 226, 240, 243, 244, 249, 261, 263, 283, 321, 342, 345

delegación(es):

- delegaciones actoriales: 95

delimitado(a): 106

delirio:

- delirio amoroso: 304, 308

demarcación:

- generadora de límites: 99

demarcativo(a)(s):

- fines demarcativos: 194

demasiado:

- demasiado poco: 299, 321

denegación: 80, 83, 104, 185, 205, 347

densidad:

- densidad musical: 55, 147

dependencia(s):

- dependencias internas: 22, 40, 139, 154

dependiente(s): 41

desaceleración:

- signo de la desaceleración: 262, 266

desarrollo:

- desarrollo de la responsabilidad: 117

desastre:

- fisonomía del desastre: 113

desgracia:

- desgracia del hacer: 257

desigualdad: 47, 74, 101, 112, 133, 164, 169, 243, 244, 271, 281, 286, 291

desmesura: 64, 84

despotismo: 26, 245, 246

destellos:

- destellos expansivos: 218

destinador: 209

destinatario: 23, 123, 167, 201, 202

destino: 115, 122, 157

detención: 89, 109, 158, 164, 173, 175, 176

diacronía: 57, 59, 60, 63, 64, 101, 113

diagnóstico: 120

dialéctica:

- dialéctica de la «costumbre» y de la «naturaleza»: 100
- dialéctica de límites y de umbrales: 99

diferencia(s):

- diferencias cualitativas: 35
- diferencias cuantitativas: 35
- diferencia sintáctica: 195

diferenciación:

- espacio de diferenciación: 253

diferido: 71

difundido: 24, 26, 28, 144, 261, 291

dignidad:

- dignidad de la concesión: 79

dilema: 28, 128, 213, 216, 319

dimensión(es):

- dimensión aporética: 97

- dimensión concesiva: 52
- dimensión de la extensidad: 144, 214, 291
- dimensión de la intensidad: 144, 214, 237, 291, 292
- dimensión(es) existencial(es): 85
- dimensiones que organizan el espacio tensivo: 263

dinámica:

- dinámica concesiva: 123
- dinámica propia: 214, 318

dirección:

- dirección que se despliega: 284
- dirección semántica: 74, 122, 245, 257

directriz:

- razón directriz: 47

discurso: 16, 28, 43-45, 49, 59, 61, 63, 66, 70, 74, 75-79, 83, 92, 93, 93, 98, 101, 105, 106, 111-114, 119, 123, 127, 133, 140, 142, 145, 146, 148, 150, 163, 178, 186

disfórico: 196, 174

disipación: 327

disposición:

- disposición del sujeto: 267

distancia:

- buena distancia: 247
- distancia tipográfica: 194
- tomar distancia: 15

distribución: 26, 48, 95, 182, 213, 314

disyunción: 194

divergencia:

- divergencia de las relaciones: 307

dividendo: 24, 28, 128

divinidad:

- portavoz de la divinidad: 116

división: 23, 32, 75, 77, 100, 101, 107, 154, 157, 193, 194, 233, 285

dominancia:

- dominancia de la captación sobre la mira: 335
- dominancia de la mira sobre la captación: 335

don Juan, predador: 94-96, 264, 306, 307

doxa: 83, 74, 225, 227, 283, 293, 319, 322

dúlicos:

- valores dúlicos: 234, 236, 240, 241, 243, 252, 254,

dulzura: 94, 284, 305

## E

economía:

- economía formal del objeto: 104

efervescencia: 54, 102

eficiencia:

- modo de eficiencia: 15, 34, 37, 38, 41, 43, 40-51, 126, 130, 135, 140-143, 248, 261, 277, 279, 301, 315, 326,

eje(s):

- eje de las morfologías: 231
- eje de las simultaneidades: 140
- eje(s) semántico(s): 198, 303
- eje(s) sintáctico(s): 230
- eje de las sucesiones:

ejercicio: 42, 43, 83, 119, 124, 135, 141, 329, 330

elasticidad: 212

emergencia:

- emergencia de la significación: 291

empirismo: 113, 225

encantamiento: 267

encantatorio:

- poder encantatorio: 244

energía:

- energía concesiva intensificante: 252

enfrentamiento: 208, 267

engaño: 85, 240, 242

englobamiento:

- englobamiento en el plano figurativo: 347

enigmática:

- enigmática simplicidad: 257

enunciación:

- instancia de enunciación: 97, 98

enunciado:

- enunciador: 62, 95, 96, 122, 152, 157, 180, 213, 220, 231, 233, 235, 237, 243, 244, 246, 247, 304

enunciatorio: 30, 85, 122, 167, 246, 248, 249

epifanía: 34, 248, 249

epistemología:

- epistemología de la semiótica: 260

equilibrio:

- equilibrio complejo de términos: 22

esfera:

- esfera acumulativa: 247
- esfera coercitiva: 247

espacialidad:

- espacialidad demarcativa: 217
- espacialidad directiva: 217

espacio:

- espacio de diferenciación: 253
- espacio tensivo: 22-24, 62, 73, 112, 128, 144, 148, 219, 224, 235, 245, 259, 263, 271, 282, 285, 291, 305, 318, 328
- espacio tropical: 269

espejismo: 267



espera: 34, 70, 84, 105, 109, 121, 133, 141, 143 148, 161, 173, 185, 212, 227, 260, 261, 335, 337, 350

esquema:

- esquema existencial de la avaricia: 324, 325
- esquema implícito: 201
- esquema narrativo: 26, 58, 156, 194, 208, 212

estabilidad:

- estabilidad de la relación: 226

establecimiento:

- establecimiento del contrato: 207

estado(s):

- estados de alma: 23, 213, 224, 285
- estados de cosas: 23, 213, 224, 285

estesis/estesia:

- apelar a la estesis/estesia: 15

estética: 51, 142, 171, 259, 331, 348, 350

estilo(s):

- estilo(s) extendido(s): 127
- estilo(s) restringido(s): 127
- estilo(s) sintáctico(s) 149, 309, 315, 316

estimación: 64

estrellas:

- estrellas del fondo del océano: 260

estructura(s):

- estructura canónica: 307
- estructura clausurada: 269
- estructura concesiva: 283
- estructura conmutativa: 345
- estructura del evento: 41
- estructura elemental: 232

- estructura paradigmática: 237
- estructura sintagmática: 233
- estructura tensiva: 30, 31, 50, 65, 105, 149, 161, 306

eternidad: 92, 230, 232, 233, 242

ética:

- ética de la convicción: 111, 116, 117, 119, 127
- ética de la responsabilidad: 111, 116, 127, 129

euforia: 57, 162, 183, 211, 217, 218, 280

eufórico(a): 95, 174, 196, 230, 250, 343

euritmia: 398

evento:

- evento del logos: 144
- evento por el lado del objeto: 335

excepción: 83, 98, 101, 124, 129, 153

exceso: 85, 89, 98, 102, 116, 215, 317

excitación: 109, 176

exclamación: 34, 49, 130, 131, 145, 194, 204, 243, 248

excluir a los participantes: 104

existencia:

- existencia sincrónica: 86
- modo(s) de existencia: 31, 38, 39, 41, 43, 49, 78, 105, 112, 130, 141, 142, 155, 260, 261, 296, 315, 316, 308, 350

expansión: 31, 146, 154, 218, 338

éxtasis: 51, 143, 152, 211, 219, 232, 346

extensión:

- amplitud de la extensión: 128

exterior: 77, 134, 146, 217, 221, 222 286, 323, 344

## F

fabuloso: 260, 267

familia:

- familia gramatical: 271

fiducia: 45, 114, 115, 248

figural: 35, 38, 96, 102, 104, 115, 120, 123, 127, 154, 157, 158, 167, 170, 173-177, 181, 182

figurativo: 315, 341, 344, 347

finitud: 102, 116, 247

fisonomía:

- fisonomía del desastre: 113

focalización: 44, 123, 222

fonético(a):

- nivel fonético: 194, 199, 204

foria:

- euforia: 57, 162, 183, 211, 217, 218, 280

forma(s):

- forma cooperativa: 221
- formas de vida: 140, 308, 322, 346, 348
- forma diagramática: 249
- forma(s) simbólica(s): 32, 56, 76, 107, 134, 221, 244, 286, 335
- jardín como forma de vida: 331, 349

fórmula(s):

- felices fórmulas: 110

frase:

- frase declarativa: 49
- frase exclamativa: 49

francesidad: 283, 286, 287

frente a frente: 307

fuga:

- fuga del *templum*: 307

fugacidad: 218

función(es):

- función(es) aspectual(es): 85, 91, 92, 94, 159

funcionamiento(s): 43-44, 98, 162

fusional:

- fusional en el plano figural: 347

## G

garante:

- garante paradigmático: 227

garbo: 52

garbo signifiante: 52

gato:

- gato celeste:
- gato doméstico:

«gatos-corceles»: 293

«gatos-esfinges»: 293

gesticulación:

- renuncian a la gesticulación: 264

gigantismo: 245

goce: 328, 329

gradiente(s):

- gradiente(s) modal(es): 332

grado:

- grado de generalidad: 345
- grado de responsabilidad: 121, 123

gramática:

- gramática tensiva: 121, 126

gravedad:

- gravedad de la responsabilidad: 121

guerra, ejercicio de control: 119

**H**

hacer(es):

- desgracia del hacer: 257
- haceres perceptivos: 293

hacer-hacer: 123, 234

hacer-ser: 50

hemistiquio(s):

- hemistiquio(s) del soneto: 309

hermenéutica:

- hermenéutica de la intensidad: 335

heterogeneidad: 21, 163, 170, 338

«hexágono»: 98

hipérbole:

- aumenta o disminuye  
las cosas: 317

hipótesis tensiva:

- forma de la hipótesis tensiva: 15

hipotiposis: 131, 246

horizontalidad: 269

**I**

iconización:

- modo(s) de iconización: 107, 123

identidad(es):

- identidad(es) de los contrarios: 340
- identidades diagramáticas: 330
- identidad(es) en la diferencia: 278
- identidades programáticas: 329

idiolecto: 58, 156

imagen(es):

- imagen poética: 50, 141, 144-146

imaginario:

- imaginario de la distancia: 123

imagínico(a):

- paradigma imagínico: 223

impaciencia: 227, 233, 250, 304

imperativo:

- imperativo de mandato: 244
- imperativo de ruego: 243, 244

imperfectividad:

- imperfectividad creadora: 80

implicación:

- implicación doxal: 123, 317

imprecación: 243

impulsión:

- impulsión de acción: 109
- impulsión de inhibición: 109

imputación:

- imputación de responsabilidad: 118, 123, 126, 130, 133

incluir a los excluidos: 104

incoatividad: 70, 87, 88, 90, 92, 96, 265

incoativo(a):

incrementos: 147, 150

indeterminación:

- indeterminación enunciativa: 304

inercia: 332

influencia:

- influencia del relato: 51

informador: 226 237, 269, 300, 335

inherencia: 217, 323

inmanencia: 28, 57, 58, 155, 159, 160, 164, 165, 173, 249, 284, 290, 344

inmanente(s):

- valores inmanentes: 212

inminente: 71-73

inmovilidad: 265, 266, 111

inocencia: 125, 126, 281

instalación:

- instalación de las valencias: 215

integraciones:

- integraciones concordantes: 43
- integraciones categoriales: 43

intensidad(es):

- intensidad del afecto: 335

intensivo(s): 15, 32, 146, 214, 314

interacción:

- interacción del *tempo*: 227

interdependencia: 20, 40, 105

interdependiente(s): 140, 291

interior: 40, 77, 80, 98, 114, 129, 158, 164, 175, 198, 217, 221, 255, 323, 334, 351

interpretación:

- interpretación histórica: 251
- interpretación anagógica: 291

intersección:

- intersección de la intensidad y de la extensidad: 29, 30

intervalo:

- intervalo amplio: 65
- intervalo restringido: 65

intervención(es):

- intervención del tiempo: 140

intransitividad: 88, 130, 323

inversión:

- inversión de situación: 205, 207, 209

ironía: 243

irregularidad:

- fingida irregularidad: 336, 347

isotopía:

- isotopía amorosa: 220
- isotopía cosmológica: 197, 199, 200, 208
- isotopía del trabajo: 220
- isotopía noológica: 197, 199, 208

## J

jardín:

- jardín chino: 333, 342, 344
- jardín como forma de vida: 331, 3490
- jardín de Julia: 334, 339, 342, 344, 347-350
- jardín francés: 333, 342, 345, 347
- jardín italiano: 333

jerarquía:

- jerarquía de los tipos frásticos: 49

jerárquico(a): 78, 139, 155, 276, 342

junción: 32, 36, 40-43, 59, 102, 112, 130, 133, 142, 143, 155, 160, 199, 261, 274, 283, 315-317

## L

latencia(s): 116, 218

legal:

- dispositivo legal: 120

lengua: 16, 22, 27, 33, 63, 66, 73, 77, 78, 80, 89, 90, 103, 107-109, 139, 149, 155, 163, 178, 179, 182, 248, 257, 278



## lentitud:

- lentitud del *parvenir*  
(«llegar a»): 52, 34-38, 41, 42, 48-50, 62, 81, 96, 107, 112-116, 118-120, 126, 130-135, 141-143, 147, 148, 150, 214, 221, 216, 305, 306, 345, 349

## lexical:

- nivel lexical: 195, 200, 205

## ley, leyes:

- ley de simpatía: 76

libertad: 36, 79, 106-110, 124, 125, 175, 176, 237, 341

lingüístico(a): 21, 22, 28, 31, 33, 38, 42, 49, 59, 50, 62, 75, 80, 87, 88, 101, 106-108, 139, 149, 156, 178, 186, 187, 260, 290

«llegar a»: 52, 34-38, 41, 42, 48-50, 62, 81, 96, 107, 112-116, 118-120, 126, 130-135, 141-143, 147, 148, 150, 214, 221, 216, 305, 306, 345, 349

lo sintagmático: 35, 36, 64, 74, 226

lo paradigmático: 35, 36, 64, 74

límite(s): 41, 85-87, 90, 93, 97, 98, 102, 107, 121, 171, 172, 218, 247, 261, 277, 339

## localidad:

- principio de localidad: 345

longevidad: 35, 60, 61, 63, 71, 215, 216, 219, 301, 308, 325, 327, 329

**M**

macrosemiótica: 117

## magnitud(es):

- magnitudes semióticas: 60, 102, 268, 283, 284

## manera:

- manera de devenir: 284
- manera de ser: 284, 298

## mangas:

- de camisa: 192, 223

## máquina:

- máquina de ralentizar: 294

marca(s):

- marca demarcativa: 97
- marcas formales: 194
- marca sintagmática: 36

«más»: 123, 333

materialismo:

- materialismo espiritual: 253

matiz:

- semiótica del matiz: 69

matriz:

- matriz estructural: 98
- modelo de la matriz: 139

medida(s): 64, 110, 268, 285, 308, 321, 335

«menos»: 333, 169

metáfora(s):

- metáforas perennes: 223

metafórico: 75

metaforización: 156, 168, 217

metal: 267, 260, 323, 331

metamodalidad: 45

metonimia: 75, 76, 122, 149, 226, 290

metonímico: 75

metonimización: 217

mezcla: 98, 213, 238, 257, 263, 286, 292, 293, 295, 296, 309, 319, 320, 338, 339, 340, 344, 348, 350

*mijotage*:

- *mijotage* amoroso: 96

mira:

- sujeto de la mira: 106

miserias:

- miserias arrogantes: 260, 264

mítico(a):

- pensamiento mítico: 22, 33, 76, 122, 134

mito:

- mito de la responsabilidad: 120

mitología: 267

modalidad(es):

- modalidad del «llegar a»: 34, 48, 142
- modalidad del «sobrevenir»: 34, 48, 141
- modalidades veridictorias: 29, 30, 156, 297

modalizado(a): 267, 338, 344

modelo(s):

- modelo(s) interpretativo(s): 98

modo(s):

- modo de eficiencia: 15, 34, 37, 38, 41, 43, 40-51, 126, 130, 135, 140-143, 248, 261, 277, 79, 301, 315, 326
- modo de existencia: 31, 38, 39, 41, 43, 49, 78, 105, 112, 130, 141, 142, 155, 260, 261, 296, 315, 316, 308, 350
- modo de iconización: 107, 123
- modo de junción: 40, 43, 112, 133, 130, 142, 143, 261, 274, 283, 315-317
- modo de presencia: 226
- modos secundarios: 36
- modo(s) semiótico(s): 15, 43, 45, 48, 140, 145, 150, 260-262, 297, 315

modulación:

- modulación ralentizante: 327

moralidad: 106

morfología:

- tratamiento de la morfología: 336

movilización: 170, 267

musicalización:

- musicalización de la pintura: 55

**N**

narratividad:

- narratividad derivada de Propp: 15
- narratividad generalizada: 89, 104
- narratividad proppiana: 15, 117, 263

necesidad: 42, 60, 61, 96, 102, 105, 107, 125, 131, 145, 153, 171, 217, 240, 314, 320

negación: 77, 78, 87, 102, 111, 121-123, 177, 179, 185, 196, 215, 269, 270, 283

nivel:

- nivel fonético: 194, 199, 204
- nivel paradigmático: 320
- nivel semántico: 200
- nivel sintáctico: 200, 204, 195

no-culminado: 87, 88

norma:

- norma referencial: 232

número:

- dinámica distributiva del número: 122

**O**

objetivo: 38, 107, 119, 162, 244, 320

observador: 36, 222, 226, 237, 269, 271, 280, 297, 300, 334, 345, 348

olvido: 39, 160, 164

onírico(a): 269

onirismo: 267

operación(es):

- operación(es) de aumento: 123
- operación(es) de mezcla: 213, 257, 263, 286, 295, 292, 293, 319, 320, 348
- operación(es) de selección: 122, 133, 134, 213, 225, 257, 263, 286, 295, 302, 309, 319, 320, 348
- operación(es) sintácticas: 59, 61, 235, 317

oposición:

- oposición en el sistema: 204

orden:

- orden de la caridad: 324
- orden de los cuerpos: 324
- orden de los espíritus: 324
- orden sintáctico: 204

orgánico(a):

- totalidad orgánica: 260

organización:

- organización gramatical: 88

orientación(es):

- orientaciones discursivas: 43

oro:

- positividad del oro: 330

## **P**

paciencia: 53, 114, 142, 147, 227, 233, 249, 250, 350

paisaje(s):

- paisajes determinan formas de vida: 346

pajarera:

- lugar cerrado: 342
- *templum*: 218, 226, 334, 335, 342, 346

par director:

- mira y captación: 335

paradigma:

- paradigma de las actitudes éticas: 120
- paradigma de los valores tensivos: 213

paradigmático(a):

- relación paradigmática: 185, 237, 243

paradoja: 78, 272

parejas:

- parejas prioritarias: 24

pequeño a pequeño: 81, 298

percepción:

- percepción táctil: 281

perdón: 105, 106

perennidad: 218

perfectivo: 62, 81, 87

performancia:

- performancia como hazaña: 66

personalizar: 106

perspectiva:

- perspectiva hjelmsleviana: 23, 263

pertinencia:

- pertinencia «suave» de los umbrales: 95
- pertinencia «violenta» de los límites: 95
- picturalización de la música: 95

pivote:

- pivote demarcativo: 222

Plan Schlieffen: 119

plano(s):

- plano figural: 38, 123, 127, 170, 347
- plano figurativo: 38, 123, 127, 165, 347
- plano formal: 194, 199
- plano paradigmático: 194
- plano sintagmático: 34, 194

plegaria: 163, 172, 244

pluralidad: 21, 120, 122, 221, 272, 337

poco a poco: 52, 79, 81, 103, 298

poder:

- poder encantatorio: 244

- poder-hacer: 125, 158, 166, 167, 171, 184, 186, 332

poema: 16, 17, 95, 96, 193, 212, 215, 219, 222, 223, 230, 232, 234, 237, 238, 240, 243, 244, 249, 253, 255, 257, 263, 264, 277-279, 287, 295, 313

poética(s):

- dos poéticas: 277
- poética del «sobreenir»: 277
- poética del «llegar a»: 277

porvenir: 105, 115, 161, 232

posición(es):

- posición(es) axiológica(s): 329
- posición explícita: 243
- posición implícita: 243

positividad:

- positividad del oro: 330

potencial: 152, 154, 155, 339

praxis:

- praxis discursiva: 244

precisión: 53, 60, 69, 141, 168, 226, 232, 310

predación: 269, 306

predicación: 29, 78, 123, 142

pregnancia:

- pregnancy del «sobreenir»: 34

presente: 51, 73, 75, 80, 105, 117, 131, 143, 146, 159, 163, 165, 185, 193, 202, 215, 222, 248, 272, 349

presuposición:

- relaciones de presuposición: 38, 88

presupuesto:

- presupuesto último: 98

prevalencia:

- prevalencia del ser: 257

principio:

- principio de empirismo: 255, 113, 178
- principio de equivalencia: 82
- principio de localidad: 345
- principio de participación: 97-99, 104

proceder concesivo: 309

proceso(s):

- proceso metafórico: 75
- proceso metonímico: 75

prodigalidad: 322, 327

producción: 24, 28, 44, 98, 133, 170, 176, 200, 257, 348

producto: 24, 28, 184

profundidad: 54, 57, 86, 87, 91, 102, 118, 157, 161, 162, 168

progresión:

- progresión del poema: 243

progresividad: 35, 72, 81, 142, 217, 270, 305, 315

promesa: 105, 106, 148

propiedad(es):

- propiedades sintácticas: 314

propio:

- propio de las magnitudes semióticas: 102

protocolo(s): 71, 100, 140, 227

prosodia: 47, 70, 94, 96, 308

proxémica: 86, 87

proyección:

- proyección de la dimensión de la intensidad sobre la dimensión de la extensión: 291

psicoanálisis:

- psicoanálisis ha optado por la trascendencia: 290

punto:

- punto de partida: 86, 237, 340



- punto de retorno: 340
- «puntos sensibles»: 85

punto de vista:

- punto de vista diacrónico: 52, 86
- punto de vista discursivo: 646, 83, 120, 123, 263
- punto de vista enunciativo: 243
- punto de vista espacial: 117, 269
- punto de vista extensivo: 32
- punto de vista figural: 35, 120, 315, 344
- punto de vista figurativo: 154, 167, 174, 315, 341, 344
- punto de vista paradigmático: 34, 52, 107
- punto de vista sincrónico: 52
- punto de vista sintagmático: 121, 282
- punto de vista temporal: 117
- punto de vista tensivo: 113, 117, 125, 212, 229, 252, 269, 310, 320, 326
- punto de vista vocálico: 195

puntualidad: 232

## Q

quantum:

- quantum de atención: 30

querer:

- querer-hacer: 158, 166, 332
- querer-ser: 332

## R

ralentizar: 52, 294

rapidez: 48, 51, 53, 62, 93-95, 147, 148, 150, 261, 266, 269, 270, 308, 327, 344

rápido: 56, 119, 146, 214, 216, 228, 265, 306, 327, 344, 345, 349, 344

rasgo:

- rasgo paroxístico: 230
- razón directriz: 47

reacción:

- tiempo de reacción: 109, 175

realización: 38, 50, 71, 115, 125, 129, 142, 223, 232, 249, 307, 316, 323, 333, 350

reciprocidad:

- reciprocidad de la morfología y de la sintaxis: 62, 64, 77, 226
- reciprocidad del sistema y del proceso: 74

recuperación: 194

recursividad: 71, 81, 115, 232, 233

redoblamiento: 27, 65, 66, 71, 73, 81, 115, 171, 212, 217, 222, 227, 236, 245, 247, 248, 252, 294, 299, 320

reducción: 146

referencia:

- referencia epistemológica: 139

reflexión:

- reflexión moral: 85

regente: 74, 139

regido: 74, 139, 234

régimen:

- régimen morfológico: 343
- régimen de valores: 343

regulación:

- regulación inmanente: 86

relación(es):

- relación de extrañeza: 252
- relaciones metafóricas: 55
- relación paradigmática: 185, 237, 243
- relación participativa: 347

- relación sintagmática: 38, 237

relatividad:

- relatividad de los hechos: 57

rememoración: 84

Renacimiento:

- arte del Renacimiento: 53, 61

reparto:

- reparto de responsabilidades: 120
- reparto desigual: 123

repetición:

representación:

- representación del paisaje: 331

repunte:

- repunte de ego: 283

resonancia:

- resonancia semiótica: 91

resorte(s):

- resorte(s) de la sintaxis intensiva: 304
- resorte propio: 292
- resortes semióticos: 21

restricción: 176, 181, 218

resultado(s):

- resultado(s) definitivo(s): 29, 313

retardado(s): 71, 72

retención:

- retención saludable: 324

retórica:

- retórica de la retención: 30

retraso(s): 35, 118, 261

reunión:

- reunión de términos contrarios: 203

revolución(es):

- revolución del sujeto: 48

rima(s):

- rimas femeninas: 278, 279
- rimas masculinas: 278

ritmo: 47, 50, 70, 91, 278

rol:

- rol actancial: 158
- rol demarcativo: 196

romanidad: 283, 286, 287

ropaje:

- ropaje morfológico: 70

ruptura: 44, 61, 73, 132, 215, 335

## S

saber:

- saber-hacer: 166, 316, 332

saber-captar la ocasión: 316

saber-especular: 316

saber-ganar: 316

saber-producir: 316

sacudida: 308

secuencia:

- secuencia de redoblamiento: 294
- secuencia de repunte: 294

selección:

- operación de selección: 122, 133, 134, 213, 221, 225, 286, 292, 293, 295, 302, 319

semiótica:

- semiótica del matiz: 69
- semiótica del surgimiento: 231

- semiótica narrativa: 140
- epistemología de la semiótica: 260
- greimasiana: 21, 25, 35, 37, 41, 57, 77, 117, 297
- tensiva: 45, 64, 149, 236, 263
- visual: 331

sensación: 33, 109, 175, 198, 339, 342,

sentido(s):

- sentido alegórico: 253
- sentido anagógico: 252, 253
- sentido espiritual: 244, 245
- sentido literal: 244, 245, 253

sentir: 36, 44, 56, 122, 133, 255, 332, 334, 335

ser:

- prevalencia del ser: 257

significación:

- emergencia de la significación: 291
- formular una significación: 266

significado(s): 96, 98, 107, 166, 176, 182, 209, 167, 309

significante: 52, 107, 133, 166

signo:

- signo de la decepción: 327

simplicidad:

- enigmática simplicidad: 257

simultaneidad(es):

- simultaneidad de la visión: 52

sinceridad: 239, 240, 247

sincretismo(s): 15, 32, 41, 67, 77, 88, 91, 92, 97, 124, 147, 182, 171, 201, 245, 251, 264, 316

sincrónico(a): 25, 52, 86

singularidad(es): 123, 223, 238

sintáctico:

- nivel sintáctico: 195, 200, 204

sintagma(s):

- sintagmas narrativos: 207, 226, 282, 320
- sintagmático(a): 226, 282, 320
- relación sintagmática: 38, 237

sintaxis:

- sintaxis de las mezclas: 307
- sintaxis de la presencia: 149, 238, 263, 294, 295, 301, 309, 316, 319, 320
- sintaxis extensiva: 149, 238, 263, 294, 295, 301, 309, 316, 320, 320
- sintaxis intensiva: 50, 646, 149, 294, 295, 299, 301, 302, 304, 309, 316, 317, 319

síntesis: 203, 206, 209, 335

sistema: 23, 25, 38, 57, 66, 74, 75, 80, 87, 88, 96, 97, 101, 130, 150, 153, 164, 178, 204, 214, 227, 240, 242, 269, 270, 278, 279, 281, 329, 335

sobrecogimiento: 141, 142, 261, 326

sobrevenida:

- lo sobrevenido: 34, 335
- «sobrevenir»: 28, 34-37, 39-43, 48-51, 62, 81, 107, 113-116, 126, 127, 130-134, 141, 142, 150, 217, 232, 332, 233, 241, 246, 248, 250, 257, 261, 262, 277, 279, 297, 301, 309, 315, 326, 327, 335

solución:

- solución de continuidad: 77, 78, 135, 186, 252

sorprendido: 37, 63, 110, 142, 335, 341

sorpresa:

- sorpresa por el lado del sujeto: 335

«suavidad»: 95, 284, 293, 305, 306

subcontrario(s): 84, 98, 99, 139, 146, 226, 229, 232, 233, 266, 321, 332, 333

subjetal: 27, 33, 53, 92, 165, 175, 176, 261, 304

subordinación:

- subordinación de la libertad: 124

subvalencia(s): 51, 113, 145, 146, 147, 150, 214, 215, 219, 221, 269, 270, 284, 286, 297, 305

sucesión(es): 49, 140, 207, 209, 317

sucesividad:

- sucesividad del hablar: 52

sujeción:

- sujeción asociada al trabajo: 251

sujeto:

- sujeto de estado: 224, 250, 252
- sujeto impasible: 333
- sujeto liberado: 124
- sujeto libre: 108, 124
- sujeto operador: 36, 37, 39, 141, 217, 281

suma: 23, 65, 107, 178, 285, 333

surgimiento:

- semiótica del surgimiento: 231

surtidor:

- surtidor de agua: 339, 340

sustancia: 33, 155, 158, 160, 178-180, 184, 339, 340

## T

tautología: 232

tema:

- tema vocálico: 204
- *templum*: 218, 226, 334, 335, 342, 346

*tempo*:

- situación del *tempo*: 47

temporalidad:

- temporalidad del evento: 326
- temporalidad demarcativa:
- temporalidad directriz: 215
- temporalidad fórica: 215

## tensión:

- tensión entre la concentración y la difusión: 318
- tensión paradigmática: 317
- tensión sintagmática: 21

## tensivo:

- punto de vista tensivo: 113, 117, 125, 212, 229, 252, 269, 310, 320, 326

## teorema de Bertellièrre: 322

## término(s):

- término(s) complejo(s): 21, 22, 33, 38, 40, 73, 99, 162, 198-201, 206
- término(s) extensivo(s): 314
- término(s) incómodo(s): 35, 62
- término(s) intensivo(s): 314
- término(s) marcado(s): 120, 283
- término(s) simple(s): 99, 199, 201, 202

## textura:

- textura concesiva: 118
- textura prosódica: 93

## tiempo:

- tiempo aspectualizado: 216
- tiempo caduco: 211
- tiempo de espera: 109
- tiempo de reacción: 223, 232
- tiempo enigmático: 211
- tiempo febril: 211
- tiempo resurgente: 211
- tiempo sucesivo: 211

## tipología:

- tipología es una suma: 219, 267, 268, 270, 308, 320, 322



tonalización: 219, 267, 268, 270, 308, 320, 322

tonicidad: 31, 50, 60, 66, 71, 113, 145, 214, 215, 218-221, 266-268, 270, 284, 301, 304, 305, 306, 309, 316, 335

totalidad:

- totalidad orgánica: 260

tranquilidad: 228, 243, 250, 252, 326, 329, 349

transfiguración:

- transfiguración del lugar: 228

transformación(es):

- transformaciones cualitativas y lógicas: 98
- transformaciones cuantitativas e intensivas: 98

transición:

- transición modal: 125
- transición entre la inocencia y la culpabilidad: 127

transitividad:

- transitividad circular: 121

tránsito:

- tránsito de la posición: 243

transportado: 267, 335

trascendencia:

- trascendencia cifrada: 238

tratamiento(s):

- tratamiento de la morfología: 336

## U

umbral(es): 85-87, 90-96, 98, 99, 102-104, 171, 172, 319

unidad(es): 22, 28, 42, 50, 52, 56, 57, 60, 65, 78, 98, 106, 114, 194, 197, 198, 200, 213, 214, 314, 337, 341

universo:

- universo de discurso: 83, 111, 114, 119, 127

**V**

## valor(es):

- valor de absoluto: 24-26, 144-146
- valor de universo: 145, 146
- valores dúlicos: 234, 236, 240, 241, 243, 252, 254
- valores estéticos 324
- valores morales: 21
- valores semióticos: 291
- valores táctiles: 323, 324
- valores tímicos: 234, 235, 240, 241, 251, 252, 254, 324
- valores visuales: 323, 324

## variantes:

- variantes combinatorias: 90, 93

## velocidad:

- velocidad elevada: 92, 148

## verbo:

- alquimia del verbo: 212

## veridicción:

- veridicción exteroceptiva: 347
- veridicción propioceptiva: 347

## verso: 50-52, 141, 143, 145

## vergüenza: 281

## verticalidad: 269

## virtual: 37, 38, 65, 78, 95, 98, 155

## virtualidad: 38, 78

## virtualización: 36, 38-40, 78, 113, 127, 168

## vivacidad:

- vivacidad del *tempo*: 53

## vivencia(s):

- vivencias sin estructura: 26

vocativo: 194

volición:

- volición paradójica: 293

## **Z**

zona semántica: 77, 107



# Horizontes de la **hipótesis tensiva**

「**Claude Zilberberg**」  
「Traducción: **Desiderio Blanco**」

El presente libro no tiene edición en francés. Está integrado por ensayos de Claude Zilberberg, algunos publicados en revistas diversas, otros totalmente inéditos, seleccionados y traducidos por Desiderio Blanco y aprobados por el autor. La primera parte consta de ensayos teóricos; la segunda, de análisis de textos varios, la mayor parte sonetos. Una particularidad de tres de estos estudios consiste en que revisan trabajos del propio Zilberberg o de otros autores, aplicando distintos métodos semióticos, lo cual puede resultar provechoso para observar los avances de la semiótica en las tareas analíticas, lo que Zilberberg denomina «otra "interpretación" en sentido musical», interpretación que no anula las anteriores ni las desautoriza. De lectura provechosa para profesores, estudiantes y demás lectores interesados. El título de esta obra ha sido puesto también por Claude Zilberberg.